Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Unter Mitwirkung von

R. v. Eitelberger, Jak. Falke, G. Heider, H. Hettner, M. Jordan, C. Lemcke, W. Lübke,
Jul. Meyer, Otto Mündler, Friedr. Pecht, G. Semper, Ant. Springer, A. Teichlein,
Fr. Th. Vischer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Rob. Zimmermann etc.

herausgegeben

von

Dr. Carl von Lützow.
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Erster Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1866.

Inhaltsverzeichniß des I. Bandes.

Recensionen.

Korrespondenzen.

Inhalt der Kunst-Chronik, 1866.

Korrespondenzen.

Nekrologe.

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Alphabetische Sach- und Namenregister werden später ausgegeben.

Zum Beginn.

Das Unternehmen, welches wir heute beginnen, ist bestimmt, alles Bemerkenswerthe und Schöne, was die Kunst der Gegenwart, vornehmlich in Deutschland, hervorbringt und anstrebt, den größeren Kreisen des gebildeten Publikums durch Bild und Wort vor die Seele zu führen. Das Hauptgewicht legt es auf die Kunstanschauung selbst. Nicht nur zum Lesen und Urtheilen über Kunst, sondern zum eigenen Sehen und Vergleichen will es Gelegenheit bieten; nicht in erster Linie den Scharfsinn, sondern den Schönheitsinn wird es zu nähren und zu entwickeln bestrebt sein.

Der Drang nach künstlerischer Bildung lebt im innersten Bewußtsein unserer Zeit. Die religiösen und politischen Kämpfe ruhen; der Kreislauf der philosophischen Systeme scheint vollendet zu sein; so manches Ideal früherer Zeiten liegt zertrümmert am Boden; und eben deßhalb erblicken wir in der Kunst mit um so lebendigerer Gewißheit eine Versinnlichung jenes höheren Geisteslebens, das für den Menschen unverlierbar und daher auch stets von neuem anzustreben ist; eben deßhalb glauben wir an die Mission der Kunst in der großen, allgemeinen Entwickelung des modernen Geistes.

Schon die Renaissance würdigte die Bedeutung der Kunst für die höchsten Bildungsinteressen der Menschheit. Auf der Durchbringung und Verklärung des damaligen Lebens durch die Kunst beruht alles Herrliche und Schöne, was aus jenen Tagen zu uns herübergekommen und als die Grundlage des modernen Bewußtseins anerkannt ist. Aber im Laufe der Zeit war die Kunst ein müssiger Zeitvertreib der Vornehmen und Reichen, ein Gegenstand besonderer Liebhaberei für eine bestimmte Klasse von Kunstfreunden und Gelehrten geworden. Ihre höchsten Aufgaben waren der glänzenden Routine, ihr Anrecht auf die Herrschaft im gewerblichen Leben war der Diktatur der Mode anheimgefallen.

Unsere Zeit will diesem Uebel gesteuert wissen. Sie hat die Kunst als die reife und edelste Frucht der Gesittung wiedererkannt. Sie strebt danach, nun auch den Genuß derselben zu einem Bedürfniß und Eigenthum Aller zu machen. Die Schranken zwischen Kunst und Handwerk, zwischen Kunstgelehrsamkeit und lebendigem Kunstgenuß werden niedergerissen, und die Kunst wird nicht etwa nur als eine besondere Seite des menschlichen Geisteslebens, sondern vielmehr als die Spitze der ganzen Kultur betrachtet. Daher der unabweisbare Drang nach immer neuen Reproduktionsmitteln der Kunst, daher der volks-

thümliche Umschwung in der Anlage und Verwaltung unserer Museen, daher endlich die fortschreitende Befreiung unserer Kunstliteratur aus den Fesseln des gelehrten Zopfes und unkünstlerischer Doktrinen.

Nach alledem kann für uns über die Gesammthaltung unserer Zeitschrift kein Zweifel sein. Auch wir wollen eben nichts Anderes als jenem allgemeinen Drange der Zeit nach künstlerischer Bildung und Gesittung zum Ausdruck dienen. Wir haben bei unserer Thätigkeit alle Gebildeten im Auge. Wir betrachten die Kunst nicht als eine Sache des Fachs, sondern als eine große, gemeinsame Angelegenheit des menschlichen Lebens, aus welchem sie ihre Nahrung zieht und das sie selbst wieder befruchtet. Wir werden uns deßhalb auch nicht ängstlich auf das künstlerische Schaffen allein beschränken, sondern einerseits der höheren Kunstindustrie, anderseits aber auch den übrigen Gebieten des Geisteslebens und ihrer Geschichte, in welche die Kunst ja mit vielen tausend Fäden verwebt ist, den Blick stets offen halten.

Dadurch bestimmt sich zugleich unser Verhältniß zu den früheren Epochen der Kunstentwickelung und ihrer künstlerischen und literarischen Hinterlassenschaft. Was von dieser als lebendiges Kapital, als fruchtreiche Saat für die Gegenwart sich bewährt hat, soll bei uns eine sorgsame Pflege finden. Das nur historisch oder antiquarisch Merkwürdige dagegen stellen wir der Berücksichtigung der betreffenden Fachorgane anheim. Der Zusammenhang der großen weltgeschichtlichen Begebenheiten, das geistige Band, welches die Dichter und Denker der Vergangenheit mit der Kunst und ihrem Fortgang verbindet, wird hingegen mit Vorliebe von uns in's Auge gefaßt und Beiträgen dieser allgemeineren, kulturgeschichtlichen Gattung bereitwillig Raum geboten werden.

Wie bei der Feststellung unserer allgemeinen Gesichtspunkte keinerlei Zwang oder Beschränkung obgewaltet hat, so wissen wir uns auch in der Wahl der Kräfte, denen die Ausführung des Unternehmens zunächst anvertraut ist, von jeder Exklusivität und Partheilichkeit fern. Die bewährten Kräfte, welche sich gleich beim Beginn den Gründern des Unternehmens angeschlossen haben, sind uns Bürgen dafür, daß um die Fahne, die wir aufgesteckt, sich Männer der verschiedensten Stellung und Richtung, aus Nord und Süd unsres Vaterlandes gruppiren können, ohne dem einheitlichen Wesen des Ganzen Eintrag zu thun. Mögen denn recht bald neue Genossen von fern und nah dazu kommen und unser Werk thatkräftig unterstützen! Wir bieten ihnen Allen, Künstlern und Schriftstellern, unsern herzlichen Willkommgruß, und wollen stets bemüht sein, einem Jedem von ihnen auf dem uns vorgezeichneten Gebiete seine volle Freiheit und Eigenthümlichkeit zu wahren.

Ueber den Inhalt und die Gliederung unserer Zeitschrift im Einzelnen finden sich in dem beigegebenen Prospekt ausführliche Nachweisungen. Wir glauben uns deßhalb hier aller näheren Angaben überheben zu dürfen. Das Ganze aber sei hiermit allen Freunden der Kunst auf's wärmste empfohlen!

Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft

von

Wilhelm Lübke.

In der Schätzung der heutigen Kunstleistungen begegnen wir so widersprechenden Urtheilen, daß selbst aus dem Munde wohlwollender Männer geradezu entgegengesetzte Verdikte zu vernehmen sind. Die Einen haben aus der Betrachtung der großen Schöpfungen vergangener Epochen ein tiefes Mitleid gegen alles, was heut in der Kunst das Licht der Welt erblickt, davongetragen und vermögen nur ausnahmsweise einmal ein neueres Werk anzuerkennen. Es sind das die fein angelegten Geister, denen in der scharfen Luft der Gegenwart der Athem ausgeht, und die sich deßhalb lieber in die Vergangenheit wie auf ein friedliches Eiland zurückziehen, um dort in müheloser Anschauung des einmal gesicherten Besitzes von Schönheit zu schwelgen. Sie machen sich's in dieser sublimsten Art von geistigem Sybaritismus bequem und ohne auf die Kämpfe zu blicken, ohne die Wehen mitzufühlen, unter denen noch zu allen Zeiten das wahrhaft Große geboren wurde, erfreuen sie sich an der harmonischen Wirkung der Resultate.

Andere sind dieser pessimistischen Betrachtung diametral entgegengesetzt. Sie empfangen jede neue Kunstblüthe bis herab zu den winzigsten Knöspchen heutigen Schaffens mit Begeisterung, hegen und hätscheln sie mit Hingebung und setzen gesunde Pflanzen, die nur des stillen Wachsthums bedürften, um zu gedeihen, in eine solche Treibhaushitze von unverständigem Enthusiasmus, daß ihre Pfleglinge vor der Zeit hinwelken und absterben. Diese echauffirten Optimisten sind noch gefährlicher für die heutige Kunst als jene ehrlichen Gegner; denn jene lassen sich doch durch wahrhaft Bedeutendes einmal aus ihrer Apathie zur Anerkennung aufrütteln; diese dagegen haben kein Kriterium für die Unterscheidung des Großen und Aechten an dem Geringen oder gar Unächten. Mit Nichts ist unserer Kunstentwicklung so schlecht gedient, als mit übertriebenen Lobpreisungen. Wenn Jemand z. B. von der Malerei der Gegenwart behauptete, „daß die Leistungen der Palette in den höchsten Idealbildungen unserer Zeit kaum den Vergleich mit den Schöpfungen Rafaels zu scheuen brauchen, während sie in Ansehung des realen Kunstvermögens (?) der Farbentechnik und der Mannichfaltigkeit der Darstellung jene große Vergangenheit reichlich überboten haben," so würden wir einem Solchen rathen, sich doch das reale Kunstvermögen und die Farbentechnik an Meistern wie Rafael, Leonardo und Michelangelo, Correggio, Andrea del Sarto, Tizian, Paolo Veronese und noch mancher anderen Maler des 16. Jahrhunderts etwas gründlicher anzusehen. Nur die größere Mannichfaltigkeit, das umfassendere Streben der heutigen Kunst würden wir ihm zugeben.

Aber freilich: ohne warme Theilnahme, ohne Anspornung durch Beifall und Tadel wird der Künstler nur in seltenen Fällen Großes leisten. Sind es doch immer Ausnahmen, jene gewaltigen Genien, die wie Michelangelo unbekümmert um die ganze Welt, um Ruhm oder Hohn, sich einschließen mit ihrer Arbeit und dann mit titanenhaften Werken hervortreten, welche eine alte Zeit begraben, einer neuen zum Sieg verhelfen und allem Streben Ziele von ungeahnter Weihe und Erhabenheit stecken. Selbst ein Rafael sonnte sich gern in der Gunst des Papstes und noch lieber in der Anerkennung, der Liebe seiner Mitbürger. Wenn der Künstler auch, wie von jenem holden Wahnsinn ergriffen, mit dem die Götter ihre Lieblinge zu unsterblichen Schöpfungen begeistern, aus innerem Drange seine Werke schafft, so bedarf es doch des Widerhalls aus verständnißvollen Seelen, um ihm den Geist

elastisch zu erhalten. Denn das Schöne ist schwer, sagten die Griechen, die sich doch wohl darauf verstanden, und jedes Werk der hohen Kunst muß den Bedingungen der harten Wirklichkeit mit der Glut einer Feuerseele abgerungen werden.

Und diese Bedingungen sind in unserer Zeit besonders schwierige. Der Geist der modernen Kulturentwicklung beruht auf dem Prinzip der freien Selbstbestimmung, in der Kunst auf der völligen Entfesselung der subjektiven Phantasie. Seitdem kein allgemein geglaubter Mythos die Menschen mehr verbindet, ist jeder Künstler auf sich selbst gestellt. Wo er Werke schafft, die nur an die einfache Naturempfindung oder an Zustände des täglichen Lebens anknüpfen, da mag er leicht Verständniß finden, wenn er nur seinem Gegenstande sein inneres Geheimniß zu entlocken weiß. Aber wenn er Ideale verkörpern, hohe Gedankenreihen bildnerisch beleben will, da ist jener Mangel eines triftigen Gemeingefühls eine Klippe, an der er trotz aller Mühe oft scheitern wird. An die Stelle der naiven Sicherheit, mit welcher die alten Meister schufen, indem sie den allgemeinen Gedanken und Empfindungen ihrer Zeit zum höchsten Ausdruck verhalfen, ist das ungewisse Tasten der Reflexion getreten, die leicht auf Abwege führt und selbst im besten Falle viel von der freudig sicheren Kraft der Seele zernagt. Dazu kommt der materielle und exakte Sinn der Gegenwart, die mit einer solchen Ueberlast politischer und socialer Probleme bepackt ist, daß selten jene freie Stimmung gefunden wird, welche zur reinen Aufnahme des Schönen unerläßlich ist. Und doch hat inmitten dieser Hemmnisse die moderne Kunst seit einem halben Jahrhundert Resultate errungen, die ihr im Laufe der geschichtlichen Entwicklung einen Ehrenplatz sichern.

Suchen wir, frei von Uebertreibung, uns ein Bild von dem Gewonnenen in seinen wesentlichen Zügen vorzustellen. Wenn wir vor Allem nach dem Grundgepräge fragen, das die modernen Kunstbestrebungen charakterisirt, so ist es die unverkennbare Tendenz, dem gesammten Leben des Volkes zum Ausdruck zu dienen, seine sittlichen Anschauungen, seine Empfindungswelt, sein Ringen und Hoffen, selbst seine Bedürfnisse und Beziehungen äußerer Existenz in künstlerischen Schöpfungen zu erklären. Schon die Architektur giebt davon einen deutlichen Beweis. Was war sie im vorigen Jahrhundert Anderes, als die dienstfertige Helferin einer entarteten Aristokratie, deren schwelgerischem Leben, deren üppigen Festen und markvergeudenden Liebhabereien sie den kokett aufgeputzten Schauplatz schuf. Wie ganz andere Ziele verfolgt sie in unserer Zeit! Während sie damals Schlösser und Lusthäuser von raffinirtem Luxus wie Pilze aus dem Sumpfboden der frivolen Zeit hervorwachsen ließ, dient sie heut als Ausdruck eines Lebens, das in mannhafter Arbeit, in ernstem Erfassen seiner materiellen und geistigen Zwecke den Schwerpunkt der Entwickelung wieder in die natürliche Mitte, in den Bürgerstand geworfen hat. Während im vorigen Jahrhundert alle idealen und realen Bedürfnisse des Volkes eine architektonische Fastenzeit ausstanden, zeugen heute die gewaltigen Bauten für den Weltverkehr von der Machtstufe des Bürgerthumes, zeugen die Museen, Schulen, höheren Bildungsanstalten, die Kirchen und Theater von dem allgemeinen Bedürfniß nach geistiger Erhebung. Und selbst für die Denkmale einer großen Vergangenheit, welche die frühere Generation stumpfsinnig mißachtete und verfallen ließ, ist im gesteigerten geschichtlichen Bewußtsein und im erwachten Nationalgefühl so viel Theilnahme erwachsen, daß diese lange geschmähten Zeugen einer kunstsinnigen Vorzeit aller Orten durch sorfältige Restauration, selbst durch verspäteten Ausbau eine Wiedergeburt erleben. Was nun die künstlerische Form der heutigen Architektur betrifft, so fehlt ihr allerdings meistentheils die ruhige Sicherheit eines unbeirrten Stylgefühles; aber so viel auch in neuen Versuchen fehlgegriffen und geirrt wird, — „es irrt der Mensch, so lang er strebt", — so verbürgt doch die Energie dieses Ringens trotz aller Unklarheit, die ihm noch anhaftet, einen guten Erfolg. Denn überall ist die Absicht namentlich bei uns in

Deutschland, die wir es ernsthafter, also auch schwerfälliger mit solchen Dingen nehmen als unsre unruhigen westlichen Nachbarn und als die mit einer äußerlichen Praxis leicht abgefundenen Engländer, — die Absicht ist eine ins Wesen der Sache dringende, auf Wahrheit und Schönheit zielende. Wir werden schon dahin kommen, nicht wie andere Völker in einem beliebigen Styl der Vergangenheit abgethane Pensa der Geschichte nachzuexerciren, sondern für den ächt idealen Drang in die Tiefe, der trotz alledem ein unveräußerliches Erbtheil germanischen Geistes ist, den schönen und wahren Ausdruck zu finden.

Auch unsere Plastik darf sich hoch über die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts stellen, so bedeutende Talente auch in jenen Epochen aufgetreten sind, um den Ruin der Sculptur mit virtuosenhafter Bravour zu beschleunigen. Das Studium der griechischen Bildwerke hat uns zu einem plastischen Idealstyl wieder verholfen, der manches edle Werk geschaffen und selbst auf die Gestalten des christlichen Ideenkreises einen Abglanz ächter Schönheit geworfen hat. Wer denkt nicht dabei an Rietschel's tief empfundene Pietà! Zugleich hat die Plastik wieder einen festen Bund mit der Architektur geschlossen und an dem Gliederbau ihrer älteren Schwester ein neues Monumentalgefühl gewonnen. Wir erinnern an die Bauten Schinkel's und Semper's, namentlich an das Museum zu Dresden, das Schauspielhaus zu Berlin und auch an das durch Rietschel's herrliches Relief geschmückte Opernhaus daselbst. Daneben hat die Verehrung, welche das Volk seinen großen Männern, seinen Vorkämpfern in den Schlachten des Schwertes und des Geistes zollt, zu einer monumentalen Porträtkunst geführt, der wir Meisterwerke voll künstlerischen Metallgehaltes verdanken. Und wenn auch gelegentlich dies Streben in eine zu weit getriebene Denkmälersucht ausartet, die vor der Lächerlichkeit nicht zurückbebt, dem Entdecker der Kartoffel oder dem Erfinder der heutigen Notenschrift Bildsäulen zu errichten, so sind doch dem Grunde dieses Kultus des Großen Denkmäler wie die Rauch'schen zu Berlin und die von Rietschel ausgeführten Standbilder Lessing's, Luther's und das Doppelbild Schiller's und Göthe's entsprossen.

Und endlich die Malerei, die einflußreichste unter den bildenden Künsten und neben der Musik die jüngste und die Lieblingstochter des modernen Geistes, welchen Umfang hat ihr Gebiet erreicht! In gedankenvollen Compositionen entfaltet sie die Ideen des classischen Alterthums und der christlichen Epoche; in Scenen voll realer Bestimmtheit und historischer Charakteristik führt sie bedeutende Momente aus den entscheidenden Epochen der Geschichte uns vor Augen; dabei versenkt sie sich liebevoll in die Auffassung des gesammten Menschendaseins, das sie in den naiv gemüthlichen Zügen des einfachen Volkslebens wie in den complicirteren Konflikten hoch entwickelter Kulturverhältnisse mit scharfer Beobachtung zu schildern weiß; endlich giebt sie sich, einem gesteigerten Drange nach der Natur folgend, wie er übercultivirten Epochen eigen zu sein pflegt, der Darstellung des Landschaftlichen hin, das sie entweder in großen idealen Zügen oder in genauerem Eindringen auf jede charakteristische Besonderheit, bald mehr im classischen Aufbau der Linien, bald mehr in der unendlichen Mannichfaltigkeit der Luftphänomene und Lichtstimmungen mit hinreißender Gewalt auf die Leinwand wirft. Läuft dabei auch viel äußerliches Gebahren, viel seelenlose Routine, viel bloßes Virtuosenthum mit unter, so hebt das wahrhaft Schöne und innerlich Empfundene sich doch stets aus der Masse schnellfertiger Productionen siegreich hervor.

Aber noch in einem anderen Gebiete, das unter der Botmäßigkeit der Architektur steht, und die Bundesgenossenschaft auch der Schwesterkünste in Anspruch nimmt, im Bereiche des kunstgewerblichen Schaffens sehen wir mehr und mehr eine Wendung aus charakterlosem Flitterwesen zu kunstgeweihter Formenwelt sich vollziehen. Die verkehrte Anschauung einer jetzt glücklich überwundenen Epoche hatte, unter dem Vorwande des ausschließlich idealen Berufes, die Kunst so weit vom wirklichen Leben entfernt, daß sie dieses öde und

entseelt zurückließ, dafür aber selbst zur Strafe in ihrer Wolkenhöhe zum geistlosen Schemen sich verflüchtigte. In allen großen Kunstepochen ist die bildende Kunst mit dem Handwerk erwachsen, hat sich neben und mit demselben auf der gleichen Grundlage eines natürlichen Gefühles für Schmuck des Lebens entfaltet. Während das Handwerk durch diesen Bund einen höheren Schwung, ein feineres Stylgefühl gewann, bewahrte die Kunst sich durch denselben die unmittelbare Beziehung zum Leben und die Grundlage einer soliden Technik. Nachdem dies Verhältniß sich allmählich, unter dem Einfluß einer abstrakten Bildung, gelockert und zuletzt zum Unheil beider Theile gelöst hatte, ist neuerdings richtig erkannt worden, daß Beide, unter tonangebender Leitung der Architektur, wieder zusammengehen müssen, um die Kunst aufs Neue wahrhaft mit dem Leben zu verbinden. Einzelne einsichtsvolle Männer haben seit geraumer Zeit Sammlungen angelegt, in denen sie die kunstgewerblichen Erzeugnisse früherer Epochen, Webereien und Stickereien, Mobiliar aller Art, Glas- und Thonwaaren, Waffen und Rüstungen, Schmucksachen und was sonst dem Leben einen Hauch von Schönheit gab, als Musterbilder vor Augen stellten. Das Museum Minutoli in Liegnitz war eine der ersten Sammlungen dieser Art, welche alle jene Gegenstände, die dem vorigen Jahrhundert höchstens als Kuriositäten erschienen, unter dem Gesichtspunkte des ernsten Studiums geordnet hatte. Von entscheidender Wichtigkeit waren dann die Welt-Industrie-Ausstellungen in London und Paris, auf welchen fast sämmtliche modernen Kulturvölker sich mit ihren besten Erzeugnissen eingefunden hatten, und wo das Abendland in seinem Bildungsdünkel die herbe Enttäuschung erfuhr, daß es in manchen der wichtigsten Techniken, namentlich in der Weberei und feinen Lackwaaren bei den verachteten Völkern des Orients in die Schule gehen müsse. Seitdem hat England und Frankreich Bedeutendes für die Hebung des Kunstgeistes in den gewerblichen Schöpfungen gethan; neuerdings ist Wien nachgefolgt; Stuttgart hat schon längere Zeit die vorzügliche Mustersammlung seiner Centralstelle für Gewerbe, und so schließen sich die einzelnen Glieder, als deren erstes in Deutschland man die unter Beuth's Aegide von Schinkel herausgegebenen „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker" bezeichnen muß, zu einer Kette zusammen, in welcher keine Epoche und kein Volk der künstlerischen Kulturentwickelung mehr fehlt. Für die wissenschaftliche Begründung der Stylgesetze hat in dem Gesammtbereich dieses kunstgewerblichen Schaffens aber erst Gottfried Semper in den beiden ersten Bänden seines Werkes: „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", die breite Grundlage geschaffen, und schon beginnt die epochemachende Arbeit trotz einer gewissen Sprödigkeit der Darstellung und manchen archäologischen Ballastes, der besser an andere Orte zu verweisen gewesen wäre, überall in Deutschland Früchte zu tragen. Sodann ist die von Bäumer und Schnorr in Stuttgart herausgegebene „Gewerbehalle" aus diesem Streben hervorgegangen und schlägt, wenn auch noch nicht frei von Irrthümern, die vielleicht aus einem zu starken Compromiß mit herrschenden sogenannten „Geschmacksrichtungen" entspringen, einen gesunden Weg künstlerischer Belebung der Gewerbe mit Eifer und gutem Erfolge ein. Auch hier sind wir noch weit davon entfernt, zu jener stylvollen Sicherheit gelangt zu sein, welche manchem Volk und mancher Epoche wie eine Naturgabe angeboren zu sein scheint; auch hier werden namentlich die stylistischen Bedingungen, welche aus den verschiedenen Stoffen und ihrer Bearbeitung sich mit Nothwendigkeit ergeben, lange noch nicht immer erkannt: aber der richtige Weg ist eingeschlagen, und eine künstlerische Veredlung des gesammten äußern Daseins kann auf ihm wieder erreicht werden.

Unsere knappe Skizze, so ungenügend sie sonst sein mag, reicht doch vielleicht hin, um ein Bild von der Richtung und dem Wesen der heutigen Kunst zu gewähren. Wir verkennen die Schwierigkeit nicht, ein richtiges, d. h. möglichst objektives Urtheil über die

Schöpfungen der Zeitgenossen zu fällen. Wir werden von den Wellen desselben Stromes dahingetragen, auf dessen Rücken sich auch die Kunst bald ruhig schaukeln läßt, und mit dessen aufgeregten Wogen sie bald auf Leben und Tod ringen muß. Dasselbe allgemeine Zeitbewußtsein, dieselben Strömungen des Kulturlebens, der politischen und socialen Zustände halten uns mit befangen und werden auch auf unser Urtheil Einfluß haben. Dennoch wissen wir uns zu sicher im Besitz einer durch die historischen und kritischen Studien eines halben Jahrhunderts voll ernster Gedankenarbeit gewonnenen aesthetischen Grundanschauung, als daß wir befürchten müßten, unsere Auffassung moderner Kunstleistungen würde einem späteren Jahrhundert in dem Lichte erscheinen, in welchem uns heute z. B. Göthe's Urtheile über die Werke Hackert's und Tischbein's entgegentreten. Ebensowenig aber hoffen wir durch unsere Würdigung der heutigen dem Vorurtheil jener Künstler Vorschub zu leisten, welche der schönen Ueberzeugung leben, ihren Werken fehle nichts als ein paar hundert Jahre, um dem Kunstkritiker ebenso vorzüglich zu erscheinen wie die Meisterstücke eines Rafael oder Tizian. Vergessen wir daher nicht, daß wenn die künstlerischen Leistungen der Gegenwart, denen des vorigen Jahrhunderts im Ganzen überlegen sind, ihnen doch im Vergleich mit den höchsten Schöpfungen des 16. und zum Theil des 17. Jahrhunderts häufig noch Manches mangelt, ehe sie zu jenem vollkommenen Einklang von Idee und Ausführung sich erheben, der das Kriterium klassischer Meisterwerke ausmacht.

Sollen wir nun das Gemälde des modernen Kunstlebens abschließen, so vermissen wir noch ein wichtiges Element desselben: die Theilnahme des Publikums. Kein Künstler, und stehe er noch so hoch, wird diese allgemeine Theilnahme des Volkes oder doch der gebildeten Klassen desselben an den Werken der Kunst für unwesentlich halten. Dieselbe ist vielmehr ein wichtiger Factor im nationalen Kunstleben. Denn das Schöne ist zwar die schöpferische That des einzelnen Meisters; aber sein ganzes Volk arbeitet mit an der Hervorbringung desselben, und der Künstler ist nur der hochbegabte Genius, der das im gesammten Volksgeiste gleichsam latente Schöne aus dem Marmor befreit, oder auf die Leinwand mit Farben hinzaubert. Ohne innigen Antheil seiner Zeitgenossen ist kein Dichter, kein Musiker, kein Bildhauer oder Maler in erfolgreicher Thätigkeit zu denken. Sein theilnehmendes Publikum verlangte Sophokles so gut wie Shakespeare, Phidias und Apelles so gut wie Michelangelo und Rafael, Haydn und Mozart so gut wie Beethoven, Mendelssohn und Schumann. Denn jene Theilnahme ist zwar zunächst eine bloß empfangende; aber indem sie mit ihrer Wärme elektrisirend auf den Künstler zurückwirkt und ihn zu neuen Schöpfungen begeistert, greift sie unmittelbar fördernd in die produktive Thätigkeit ein. Und diese gesteigerte Theilnahme des Publikums kommt in der That in fortdauernd zunehmendem Grade auch dem modernen Schaffen der bildenden Künste entgegen. Wir können das aus mancherlei Anzeichen ermessen. Von der freudigen Aufregung, welche die Vollendung eines Meisterwerkes der Plastik wie Rauch's Friedrichsdenkmal oder Rietschel's Schiller- und Göthe-Standbild hervorruft, von der lebhaften Theilnahme, welche die Ausstellung einer bedeutenden Schöpfung der Malerei, wie etwa M. von Schwind's Mährchen von den sieben Raben oder Knaus' Taufbild erregt, brauchen wir kaum zu sprechen. Denn man könnte hier vielleicht Motive niederen Ranges, wie die Schaulust einer müßigen, sich langweilenden Bevölkerung unterschieben. Aber daß überall Freude an monumentalen Schöpfungen sich regt und vor wiederholten Opfern nicht zurückscheut, solche ins Leben zu rufen, daß selbst die Architektur sich wieder wachsenden Interesses bei den Gebildeten rühmen kann, und daß Jeder danach strebt, seiner äußeren Existenz nach Kräften den Ausdruck künstlerischer Weihe zu geben; das sind doch wohl unverkennbare Zeichen zunehmender Theilnahme an den Schöpfungen und Schicksalen der Kunst. Selbst die wiedererwachte

Lust an künstlerischer Illustration beliebter Dichter- oder der Geschichtswerke muß dahin gerechnet werden, obwohl leider dies schöne Streben durch geschäftliche Ausbeutung und weihelose Massenproduktion vielfach auf Abwege geführt wird und Illustrationen wie die von Menzel zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen, wie die köstlichen Zeichnungen von Vautier zu Immermann's Oberhof aus dem Münchhausen und die vielen gemüthvollen Illustrationen von Ludwig Richter einsam aus der Masse des Gewöhnlichen aufragen.

Endlich ist ein für unsere Zeit charakteristisches Symptom des allgemeinen Antheils an den Werken der Kunst nicht außer Acht zu lassen: das Bedürfniß der verschiedenartigsten Zeitschriften, ja selbst der Tagesblätter, ihren Lesern durch Referate über neu entstehende Kunstwerke sich angenehm zu machen. Allerdings ist mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen diese sogenannte „Kunstkritik" in unfähigen Händen; man pflegt sie Literaten zu überantworten, die etwa wie der „Dichter" Bellmaus in Freytag's Journalisten „für Theater, Musik, bildende Kunst und Allerlei" angestellt sind, und bei denen es noch als Glück betrachtet werden muß, wenn sie wenigstens ebenso gutmüthig sind wie jener lyrische Dichter. Aber die kunstkritischen Bellmäuse sind nicht immer so harmlos, und es fehlt nicht an Beispielen, daß sie den producirenden Künstlern durch bösartige Tücke nachstellen.

Auch jene Theilnahme an den Werken der Kunst ist also nicht frei von Auswüchsen geblieben, und wir dürfen nicht vergessen hinzuzufügen, daß sich viel leeres Schönthun, viel Unwahrheit und Phrasenthum in dieselbe zu mischen pflegt. Dennoch ist eine gediegenere ästhetische Bildung unserem Volke dringend zu wünschen, und die Beschäftigung mit den Werken der Architektur, Plastik und Malerei wird dem gar zu stark überwiegenden, den Volksgeist leicht verweichlichenden musikalischen Dilettantismus ein kräftiges Gegengewicht bilden. Es kommt vor Allem darauf an, der idealen Grundstimmung, mit welcher der deutsche Volksgeist glücklicher Weise gesegnet ist, die gesunde Richtung zu geben und ihm zu seiner Erstarkung die rechte Nahrung zu bieten. Wie tief jener Idealismus in unsrem nationalen Gemüthe Wurzel geschlagen hat, erkennen wir daraus, daß selbst in einer Zeit, wo ein mehr praktischer Sinn erwacht ist, und das Volk die Ziele seiner politischen Einheit, Freiheit und Macht, die Probleme seines socialen Lebens ins Auge gefaßt hat, dennoch für die Freude am Schönen immer der Sinn offen geblieben, der Genuß edler Kunstwerke zu einem tiefen allgemeinen Bedürfniß erstarkt ist. Daß sich dieses nicht in endlosem Musikschwelgen und etwa leichtem lyrischen Getändel erschöpfe, daß solche in ihrer Einseitigkeit erschlaffende Richtungen nicht ausschließlich die Herrschaft behalten, dafür ist die Beschäftigung mit den Schöpfungen der bildenden Künste das zunächstliegende Heilmittel. In diesem Sinne betrachten wir die Kunstwerke geradezu als eine nicht zu unterschätzende Hülfe bei der ethischen Durchbildung unsres nationalen Geistes, als Elemente einer umsichtigen Volkspädagogik.

Freilich muß eine Cardinalforderung dabei als unerläßliche Bedingung aufgestellt werden: daß diese Beschäftigung mit den Kunstwerken nicht aus frivoler Genußsucht aufschieße, sondern auf dem Grunde einer ernsten wissenschaftlichen Betrachtung ruhe. Wir kommen also auf die Nothwendigkeit einer ächten Kunstwissenschaft. Diese ist einer der jüngsten Sprößlinge des modernen Geistes, eine letztgeborene Tochter der Wissenschaft. In ihrer universellen Entfaltung gehört sie erst den beiden jüngsten Decennien an. Aber ihre Fundamente reichen in eine frühere Zeit hinauf, und ihre gewaltigen Ecksteine sind die Namen Winckelmann und Lessing. Gerade vor hundert Jahren trat der „Laokoon" ans Licht, dessen Untersuchungen über die Gränzen der Dichtkunst und der bildenden Künste eine noch jetzt nicht überholte Grundlage alles ästhetischen Urtheils abgeben. Was Lessing mit der Schärfe seines kritischen Geistes für die Begründung der Kunstkritik geleistet, das erhielt um dieselbe Zeit durch Winckelmann's von dichterischem Schwunge beseelte Darstellung antiker Kunst-

denkmale eine Ergänzung. So erwuchs aus zwei benachbarten Stämmen der Baum einer historisch-kritischen Kunstforschung, um welchen sich die Aesthetik mit ihren philosophischen Begriffsbestimmungen des Schönen immer üppiger wuchernd rankte. Es gab dann eine Zeit, wo unter der Herrschaft des Hegel'schen Systems die philosophische Schlingpflanze den Stamm so übermächtig umklammerte, daß sie ihn erstickt hätte, wenn er nicht von jenen gefährlichen Umarmungen sich zur rechten Zeit befreit hätte. Denn die Aesthetik war nahe daran, durch ihr kühnes Spiel mit dialektischen Formeln alle natürliche Empfindung des Schönen, alle historische Bestimmtheit seines zeitlichen Erscheinens zu einem leeren Wortgeklingel zu verflüchtigen, hätte nicht die Kunstwissenschaft, unbekümmert um diese vornehmen Phrasen, sich auf sich selbst gestellt und vor Allem durch historische Untersuchung sich eine feste Grundlage geschaffen. Wieder waren es in erster Linie deutsche Gelehrte, welche diese Arbeit vollbracht und dadurch die allgemeine Kunstgeschichte zum Range einer wissenschaftlichen Disciplin erhoben haben.

Es kam vorzüglich darauf an, die bis dahin auf die Betrachtung der klassischen Denkmäler beschränkte Forschung über jene engen zeitlichen und räumlichen Gränzen zu erweitern und ihr jene Universalität des Standpunktes zu geben, welche der geschichtlichen Entwicklung allein gerecht werden konnte. Wir wollen hier nur daran erinnern, was für die italienische Kunstgeschichte, für welche Vasari in seinen Lebensbeschreibungen eine so wichtige Grundlage geschaffen hatte, neuerdings gethan wurde. Die bei der Beschränktheit seiner Hülfsmittel unvermeidlichen Mängel und Irrthümer erhielten ihre Berichtigung, wie man etwa an einem Gebäude die einzelnen schadhaften Steine durch gute Quader auslöst und dadurch das Ganze erst zu dem macht, was in der Idee des Baumeisters gelegen ist. Rumohr hat durch seine italienischen Forschungen Bedeutendes dafür gethan, indem er archivalische Untersuchungen mit den Beobachtungen, welche sein feines Auge an den Denkmälern selbst gemacht hatte, in Verbindung setzte. Zugleich leistete Gaye in seinem Carteggio Erhebliches für die urkundliche Aufhellung dunkler Epochen der italienischen Kunstgeschichte. Die Summe dieser Bemühungen und eigener ähnlicher Bestrebungen zog sodann eine Gesellschaft toskanischer Gelehrten in der seit 1846 erschienenen Lemonnier'schen Ausgabe des Vasari. Was endlich in neuerer Zeit Jacob Burckhardt durch seinen „Cicerone" für die feinsinnige Auslegung der Kunstwerke Italiens geleistet hat, darf ebenfalls nicht übergangen werden.

Inzwischen blieb auch das deutsche und überhaupt das nordische Mittelalter nicht lange mehr unbeachtet. Schon die Brüder Boisserée hatten durch ihr Werk über den Kölner Dom und die Denkmale der Baukunst am Niederrhein wie durch ihre Sammlung altdeutscher Bilder, die bei Aufhebung der Klöster herrenlos geworden waren, einen beachtenswerthen Anfang gemacht, der freilich noch arg mit dilettantistischer Unzulänglichkeit versetzt war, wie sie denn in die Geschichte der altdeutschen Malerschulen nicht wenig Verwirrung brachten und ihre werthvollen Gemälde — die jetzt der Pinakothek zu München angehören — durch Uebermalung mit dicken glänzenden Lackfarben größtentheils ruinirten. Nicht minder frühzeitig treten Frick und Gilly mit ihrer Aufnahme eines der großartigsten Deutschen Denkmäler des Mittelalters, der Marienburg in Preußen, hervor. Unter denen, welche dann in gediegener Weise die Herausgabe der Monumente mittelalterlicher Baukunst förderten, ist in erster Reihe der verdienstvolle Moller zu nennen. Für die Werke der Malerei sind es vor Allen der unermüdliche Nestor unserer heutigen Kunstforscher, G. F. Waagen, und der kürzlich verstorbene J. D. Passavant gewesen, denen wir eine Reihe wichtiger Untersuchungen verdanken.

Was durch diese und eine Anzahl anderer Forscher für die verschiedenen Epochen der Kunst an Material aus vielen Steinbrüchen zu Tage gefördert war, das faßte F. Kugler mit sicherem Griff zusammen und errichtete daraus den ersten Aufbau einer allgemeinen Kunstgeschichte. Kaum war sein Buch erschienen (1841), so trat C. Schnaase (1843) mit seinem

umfangreicher angelegten Werke der „Geschichte der bildenden Künste" hervor, die in stetigem Fortschreiten kürzlich mit dem siebenten Bande zum Abschluß des Mittelalters gelangt ist. Kugler's Werk gab in gedrängter Anordnung einen raschen Ueberblick über alle Epochen der Kunstentwicklung, indem es die gesammten Denkmäler an den Faden geschichtlicher Betrachtung anreihte und den Zusammenhang nachwies, in welchem die einzelnen Glieder dieser unendlichen Kette von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage unter einander verbunden sind. Diese wissenschaftliche That war nicht blos für die Orientirung in dem ungeheuren Gebiet von Wichtigkeit, sondern sie führte auch in glänzender Art den Beweis, daß nur aus einer universellen Betrachtung die Bedeutung eines jeden einzelnen Werkes in ihrem vollen Umfange zu gewinnen ist, daß selbst das höchste Meisterwerk außer seinem absoluten ewigen Gehalt seine präcisere Erklärung und Würdigung aus der historischen Bestimmtheit seines Erscheinens zu gewinnen hat. Mit diesem gleichsam aus der Vogelschau unternommenen Rundblick über die Kunstschöpfungen aller Zeiten und Länder ergänzte sich auf's Glücklichste die Darstellung Schnaase's. Indem dieser seinem meisterhaften Werke in sorgfältig tiefer Fundamentirung die breiteste Grundlage gab und sein Baugespann hoch in die Luft erhob, gewann er Raum, aus umfassender Darlegung der Culturverhältnisse jedes Volkes, seiner Religion, Sprache und Sitte, ja selbst der Naturanlage des Landes die Kunst als feinste Blüthe und Spitze dieser gesammten Verhältnisse sich vor unsern Augen entwickeln zu lassen. In plastischer Anschaulichkeit führt er uns in längst verschollene Zeiten, zu Völkern des höchsten Alterthums und stellt uns gleichsam mitten in ihr Leben hinein, läßt uns den Pulsschlag ihres Empfindens und Denkens fühlen und lehrt uns solcher Gestalt den feinen seelenvollen Hauch erkennen, der aus ihren Kunstwerken uns anweht.

Deutschland darf stolz auf diese beiden Hauptwerke der Kunstgeschichte sein, die, durch die individuelle Verschiedenheit ihrer Urheber bedingt, sich zu einer erschöpfenden, in die Breite sowohl wie in die Tiefe gehenden wissenschaftlichen Behandlung des hochwichtigen Gegenstandes ergänzen. Kugler's Handbuch ist in vier nacheinander folgenden Auflagen mit der weiteren Ausbildung der Wissenschaft im gleichen Schritt geblieben; Schnaase's Werk wird durch die eben erscheinende zweite Auflage ebenfalls auf den jetzigen Standpunkt der Forschung gerückt. An diese beiden Mittelpunkte hat sich seitdem in Deutschland eine über alle Epochen sich verbreitende Kunstforschung angeschlossen, und eine Reihe von jüngeren Kräften sucht in den Fußstapfen der beiden Meister das Werk weiter zu führen und die noch vorhandenen Lücken der Forschung auszufüllen.

Während diese Arbeiten in Deutschland ausgeführt wurden, bereiteten sich im Orient an den ältesten Culturſitzen, von denen wir Kunde haben, eine Reihe von Entdeckungen vor, welche unsre Kenntnisse von den frühesten Leistungen des künstlerischen Geistes in vormals kaum geahnter Weise erweitern sollten. Aus den Schutthügeln von Khorsabad, Nimrud und Kujundschik stieg zuerst durch Botta's, dann durch Layard's Bemühungen die Herrlichkeit der uralten Paläste von Ninive mit ihren bildwerkbedeckten Wänden wieder ans Licht. Ihnen folgten weitere Ausgrabungen in den unteren Euphratgegenden, und fast gleichzeitig wurden durch die preußische Expedition unter Lepsius und die Forschungen des verdienstvollen Mariette und des Berliner Gelehrten Brugsch die Anschauungen über die ältesten Denkmäler Aegyptens aufs überraschendste erweitert und in vielen Punkten berichtigt. Aber auch auf dem Boden der altgriechischen Kunst kam durch die Entdeckungen in Klein-Asien, namentlich durch Sir Charles Fellows in Lycien, neuerdings durch Newton in Halikarnaß, durch die englischen Ausgrabungen auf dem Boden des alten Kyrene, die französischen Untersuchungen auf Cypern, in Syrien und Palästina, neuerdings durch Renan und den Graf de Vogüé ausgeführt, eine Fülle bedeutender Thatsachen zum Vorschein.

Ihnen verdanken wir die bestimmtere Anknüpfung der griechischen Kunst, die man früher als eine fertig aus dem Haupte des Zeus geborne Pallas zu betrachten pflegte, an ihre orientalischen Vorgängerinnen, den auch für das hohe Alterthum ermöglichten Nachweis von dem ununterbrochenen Zusammenhange der Kultur des Menschengeschlechtes. Und auch die Brücke aus der Antike ins Mittelalter wurde durch die Untersuchungen de Rossi's über die altchristlichen Denkmäler der Katakomben, sowie durch das von Hübsch herausgegebene Werk über die Architektur des ersten christlichen Jahrtausends in zuverlässiger Bauführung neu hergestellt.

Fragen wir, was diese großartige Entfaltung der Kunstgeschichte, die wir seit einem Vierteljahrhundert vor unseren Augen sich vollziehen sahen, für die Gegenwart zu bedeuten habe, so dürfen wir wohl zunächst daran erinnern, daß zwei wissenschaftliche Disciplinen, die Aesthetik und die Geschichtsforschung, unendliche Befruchtung durch sie erhalten haben. Die Aesthetik, welche in scholastischem Formalismus zu verknöchern drohte, gewann eine Fülle concreten Stoffes, der ihr gestattete, ihre abstrakte Begriffsentwicklung mit der Anschauung lebendiger Kunstwerke aufzufrischen. Die Geschichtsforschung aber empfing nicht minder wichtige Aufschlüsse über den Charakter der verschiedenen Zeiten und Völker, die in den Kunstwerken ihr Wesen mit unzweideutiger Bestimmtheit ausgesprochen haben. So gewiß wir heute eine bloße Darlegung der Haupt- und Staats-Actionen, der Kriege und der diplomatischen Verhandlungen nicht mehr als wahrhafte Geschichtsdarstellung uns bieten lassen, so gewiß verlangen wir vom Historiker, wenn er uns den eigentlichen Kern des geschichtlichen Lebens aus den äußeren Thatsachen herausschält, daß er an seine Aufgabe mit einem hellen Blick für die künstlerischen Schöpfungen herantrete; denn die sogenannten Großthaten und Siege einer Nation verschwinden in ihrer Bedeutung hinter den unvergänglichen Geistesgütern, welche ein Volk in Poesie, bildenden Künsten und Musik dem Genius der fortschreitenden Menschheit darzubringen hat.

Nicht minder wichtig ist die Kunstwissenschaft für die künstlerische Thätigkeit selbst geworden. Jeder Aufschwung der Forschung hat in unsern Zeiten eine Belebung der schöpferischen Kraft zur Folge gehabt. Oder müssen wir erst daran erinnern, wie durch Stuart's und Revett's Aufnahmen der attischen Monumente die Architektur wieder das Verständniß der griechischen Formen und aus ihnen eine wahrhafte Wiedergeburt erlebt hat, so gut wie im 15. Jahrhundert an die wissenschaftliche Neubelebung des Alterthums sich die herrliche Kunst der Renaissance anschloß? wie das Studium der durch Lord Elgin's Kunstraub nach England gelangten Parthenonsculpturen auch der Plastik eine Neugestaltung brachte, so daß ein nachgeborner Hellene, Thorwaldsen, der Bildnerei den ächten plastischen Styl zurückerobern konnte? wie dann das tiefere Eingehen auf die Werke aus den verschiedenen Epochen der christlichen Kunst unsrer heutigen Malerei jene vielfachen Impulse gab, kraft deren sie sich den Idealstyl der großen Italiener des Cinquecento, die liebevolle Innigkeit unsrer altdeutschen Meister, die gediegene Farbenbehandlung der großen Coloristenschulen als Ziel ihres ebenso umfassenden wie energischen Strebens gesetzt hat? Der Geist der gesammten modernen Entwicklung beruht nun einmal seit den Tagen der Reformation und der Renaissance auf dem Fundamente wissenschaftlicher Erkenntniß. Darin eben unterscheidet sich die Neuzeit von der Epoche des Mittelalters. Daher ist keine Neubildung auch des künstlerischen Schaffens ohne die Voraussetzung wissenschaftlicher Studien zu denken.

Aber auch mittelbar greift die Kunstwissenschaft der schöpferischen Kunst fördernd unter die Arme, indem sie den Künstlern ein Publikum heranbildet, das ihre Werke in sich aufnehmen und ihre Urheber mit dem höchsten Lohn für all ihr Mühen, mit der Anerkennung wahren Verständnisses erquicken kann. Wir wollen ja nicht leugnen, daß der Genuß des Schönen ein Gemeingut Aller sein soll; aber der wahre Genuß reift nur aus ernstem

Studium hervor. Die Kunstgeschichte ist es, die uns aus der Betrachtung der höchsten Meisterwerke den idealen Maßstab für jede neue Schöpfung herleitet; die für das einzelne Werk aus seiner geschichtlichen Stellung den Schlüssel des tieferen Verständnisses gewinnt; die vor Allem den Grundgedanken zu befestigen sucht, daß alle Kunst aller Zeiten eine und dieselbe ist, nach ewigen Gesetzen fortschreitend und nach innerer Nothwendigkeit den Inbegriff des Geisteslebens der Menschheit zu schönen Gestaltungen verklärend. Was in unseren Künstlern zum Ausdruck ringt, das hat auch die alten Meister zu ihren Schöpfungen beseelt, nur daß in den Werken der verschiedenen Epochen die Empfindungen und Gedanken jeder Zeit zu ihrem besonderen idealen Gepräge kommen. Das gilt für alle Gattungen des Schaffens, das erkennt man z. B. aufs Deutlichste an den Meisterwerken der Tonkunst. Zieht sich nicht eine unauflösliche Kette von Haydn, Gluck und Bach durch Mozart und Beethoven bis zu Mendelssohn und Schumann? Ist das gewaltige Ringen mit erhabenen Gedanken, durch welche eine mächtig anstürmende Empfindung siegreich hervorbricht, nicht in modernen Schöpfungen wie dem Clavierconcert, der großen Serenade und den Quartetten von Brahms, wie in den Symphonieen, der Manfred-Ouverture, den Kammermusikstücken Schumanns eben so gut zur Höhe vollendeter Meisterwerke gelangt, wie in den Tonwerken eines Bach und Beethoven? Nur die Färbung des Ganzen, die subjektive Stimmung, die Entfaltung und Verwendung der musikalischen Mittel und Formen variiren; die künstlerische Richtung aber ist dieselbe. Darum sagen wir: **wer das Aechte in den heutigen Kunstwerken nicht erkennt, der täuscht sich, wenn er die alten Meister zu verstehen vorgiebt.** Nur schließt dies keineswegs aus, daß wir uns des noch Mangelhaften auch in den modernen Leistungen bewußt zu werden suchen.

Hat die Kunstgeschichte diese Bedeutung für das moderne Leben, sucht sie eine Quelle der edelsten Erquickung, der geistigen Erhebung und der ethischen Läuterung klar zu erhalten und durch vorsichtige Fassung vor Trübungen zu bewahren, so darf man sie wohl als eine der wichtigsten Disciplinen im höheren Geistesleben der Nation bezeichnen. Und dennoch entspricht die Stellung, welche man ihr bis jetzt im Kreise der übrigen Wissenschaften einzuräumen für gut befunden hat, keineswegs jener hohen Bedeutung. Auf den ersten wissenschaftlichen Lehranstalten, den Universitäten, ist in der Regel, wenn überhaupt Kunstgeschichte gelehrt wird, diese als ausschließliche Archäologie des klassischen Alterthums meist in der Hand von Philologen, oder sie wird etwa als fünftes Rad am Wagen der Aesthetik mitgeschleppt, **wenn man es nicht irgend einem der Professor der Geschichte überläßt, sie nebenbei, vielleicht alternirend mit der Literaturgeschichte, abzuthun, oder es einem kühnen** Privatdocenten freistellt, aufs Ungewisse hin sich eine Lebensaufgabe aus diesem wenig begünstigten Lehrgegenstande zu schaffen. Und doch sollten nicht bloß an den Hochschulen ordentlich besoldete Professuren für ein Fach bestehen, das in seiner heutigen Ausdehnung die Kraft eines ganzen Mannes verlangt und in seiner ethischen Bedeutung nicht unterschätzt werden darf; sondern es sollte selbst an den Gymnasien und Realschulen dafür gesorgt werden, daß die heranwachsende Jugend früh an die Anschauung des Schönen sich gewöhne und z. B. die Formen der griechischen Architektur als lebensvolle Erläuterung des hellenischen Volksgeistes neben ihrem Homer, Thukydides und Sophokles kennen lerne. Den pädagogischen Werth der Kunstgeschichte, als einer Stellvertreterin der humanistischen Studien, hat man zuerst in einem Lande begriffen, welches keineswegs durch besondere Begünstigung künstlerischen Sinnes sich auszeichnet: in der Schweiz, und es muß als ein bleibendes Verdienst der Staatsmänner der Eidgenossenschaft betrachtet werden, daß sie an ihrem Polytechnikum als Gegengewicht gegen die überwiegend praktische und technische Richtung jener Anstalt, neben der Aesthetik, der allgemeinen Geschichte, der deutschen,

französischen, englischen und italienischen Literatur auch der Kunstgeschichte den Rang eines Hauptfaches verliehen haben. Neuerdings ist die württembergische Regierung diesem Beispiele gefolgt, indem sie an der polytechnischen Schule zu Stuttgart einen ordentlichen Lehrstuhl für Kunstgeschichte errichtet hat. Es ist aber eine Forderung des universellen Geistes unserer Zeit, daß an allen höheren Lehranstalten, also an den Universitäten wie an den technischen Hochschulen, der Kunstgeschichte die ihr gebührende Stellung eingeräumt werde. Denn sie ist vor Allem dazu berufen, in reger Wechselbeziehung sowohl mit dem schaffenden Leben als mit dem Kreise der übrigen Wissenschaften an ihren Aufgaben weiter zu arbeiten.

Und diese Aufgaben sind unendlich reichhaltig. Ueberall giebt es noch Lücken auszufüllen, Irrthümer zu berichtigen; überall gilt es, die Kunstgeschichte auf eine festere urkundliche Basis zu stellen und den weiten Kreis der Denkmäler genauer zu durchforschen. Wo die Untersuchung ernsthaft Hand ans Werk legt, da kann es ihr an Ausbeute nicht fehlen. Was haben uns neuerdings die Nachforschungen in den Archiven von Innsbruck an werthvollen Entdeckungen über die fast ganz verschollene Kunstblüthe, welche das 16. Jahrhundert dort gesehen hat, gebracht! Welche unerwartete Aufschlüsse hat man eben erst in Basel über Hans Holbein aus den dortigen Archiven gewonnen! Wie manche wichtige Notiz ermittelte Baader aus den Nürnberger Archiven! Welches Verdienst haben Crowe und Cavalcaselle für die Aufhellung der altflandrischen und altitalienischen Malerschulen, und neuerdings James Weale für urkundliche Befestigung der Künstlernamen der Eyckschen Schule! Was aber mitten in hochgepriesenen Kunstmetropolen an verschollenen Schätzen noch ans Licht gezogen werden kann, wenn intelligente Männer an die richtige Stelle gesetzt werden, das hat vor Kurzem Hefner von Alteneck in der Pinakothek zu München bewiesen, als er, zum Vorstand der Kupferstichsammlung ernannt, in dicken als Ausschuß bei Seiten gelegten Stößen von Zeichnungen eine Anzahl der herrlichsten Entwürfe für Rüstungen aus dem 16. Jahrhundert und unter Anderem sogar eine große Studie von Hans Holbein für das Portrait Heinrichs VIII. hervorzog. Das ist denn auch noch, wenn die Kunstgeschichte gedeihlich sich entfalten soll, ein wichtiges Erforderniß, daß an die Spitze der bedeutenden Sammlungen Männer gestellt werden, welche eine gründliche kunstwissenschaftliche Bildung besitzen.

Die Kunstwissenschaft soll also nicht ermatten, die Vergangenheit zu erforschen, aber der Blick in die Vorzeit soll ihr das Auge für das frische Leben der Gegenwart nicht abstumpfen. Sie soll der heutigen Kunst fördernd, ermuthigend, helfend zur Seite stehen, ihr die Wege ebnen, die ewigen Grundgesetze des Schönen wahren; aber neben dem unbestechlichen Ernst der Kritik sich die warme Liebe für alles Werdende und Wachsende, das aus ächtem Geiste geboren wird, in ungeschwächter Kraft erhalten. Vor Allem soll sie die Klippe vermeiden, die uns Deutschen leicht gefährlich wird: daß wir über dem ideellen Inhalt das eigentlich Künstlerische, die edle, den Gedanken zur Schönheit verklärende Form vergessen, da doch erst die harmonische Sättigung des Einen durch das Andere das wahre Meisterwerk ausmacht.

So bleiben unserer Wissenschaft die Ziele immer noch weit genug gesteckt, und wir dürfen das Wort auch auf unsere Arbeit anwenden, welches Kugler vor 25 Jahren seinem Handbuch der Kunstgeschichte mit auf den Weg gegeben hat: „Gehen wir frisch ins Leben hinein, so lange wir leben! Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit anzunähern vermögen. Ist der Stein, den wir zum Baue tragen, doch nicht der Bau selbst!"

Das neue Modell zum Berliner Schillermonument.

Von

Alfred Woltmann.

Unsere Abbildung zeigt das Berliner Schillerdenkmal von Reinhold Begas, das im früheren Entwurf allgemein bekannt ist, in derjenigen Gestalt, welche nunmehr endgültig für die Ausführung angenommen wurde. Sie ist das Ergebniß einer vollkommenen Umarbeitung, welche der Künstler während des letzten Sommers vorgenommen hat. Im Frühling verlautete, er sei zu einer solchen durch die Einwendungen veranlaßt worden, welche die zur Prüfung des Modelles eingesetzte Commission erhoben. Das ist nur halb richtig; denn nicht ihre Bedenklichkeiten waren es, sondern sein eigener Wille und Entschluß, die ihn beim früheren Entwurf sich nicht beruhigen ließen. Sein neues Modell beweist, daß er noch einmal die höchste künstlerische Kraft an das Werk gesetzt hat, und bezeichnet einen doppelten Sieg des Künstlers, erstens über die Einreden und Beirrungen von Seiten Anderer, zweitens über sich selbst.

Das Zweite ist das Wichtigste, denn es fordert eine Energie und Selbstverleugnung, welche nicht häufig selbst mit der glänzendsten Begabung verbunden sind. Durch alle Fülle und Ursprünglichkeit der Erfindung, alle Kühnheit der gestaltenden Kraft, welche wir an Begas bewundern, bewährt er sich nicht so sehr als Meister, wie durch diese Strenge, mit der er sich selbst zur Rechenschaft gezogen hat. Er hat sich nicht gescheut, das bereits Gestaltete trotz seiner Vorzüge, weil ihm noch etwas Höheres vorschwebte, aufzuopfern und da, wo er fast am Ziele schien, noch einmal zu beginnen. Was an dem Werke, sowohl in der ersten Skizze bei der allgemeinen Concurrenz des Sommers 1862, als in der zweiten Skizze für die engere Concurrenz mit Siemering im Herbst 1863, am wenigsten zu seiner Anerkennung beitrug, war die Gestalt des Dichters selbst. Hier hatte der Künstler nicht den großen Styl erreicht, der für ein solches Denkmal nothwendig war, und den er in den allegorischen Gestalten des Sockels so wohl zu treffen gewußt hatte. Die Figur, wenn auch poetisch empfunden, hatte etwas Unsicheres und Schwankendes durch ihre Haltung, durch dies Innehalten während des Schreitens, durch dieses Schreiben-Wollen während des Gehens. Ihr Charakter war ein entschieden malerischer, und sie rief zu ihrer Rechtfertigung bekanntlich von beachtenswerther Seite den lebhaft aufgegriffenen, oft wiederholten, aber bedenklichen Ausspruch hervor: unsere gesammte Plastik müsse nothwendig einen starken Schritt in's Malerische thun, wenn sie fortschreitend den Ideen der Zeit zum Ausdruck dienen wolle. Der Mann, welcher dies Wort sprach, hatte Recht, indem er der Schöpfung von Begas entschieden den Vorzug vor der von Siemering gab, aber in seiner Motivirung hatte er Unrecht. Jenes verdiente den Preis nicht weil, sondern obgleich es in das Malerische streifte. Die Plastik soll keinen Schritt in's Malerische thun, sie hat plastisch zu sein und zu bleiben.

Daß der Bildhauer selbst dies einsah und so gegen seine eigene Schöpfung Kritik zu üben verstand, ist, je näher seiner ganzen Richtung der bezeichnete Abweg liegt, um so

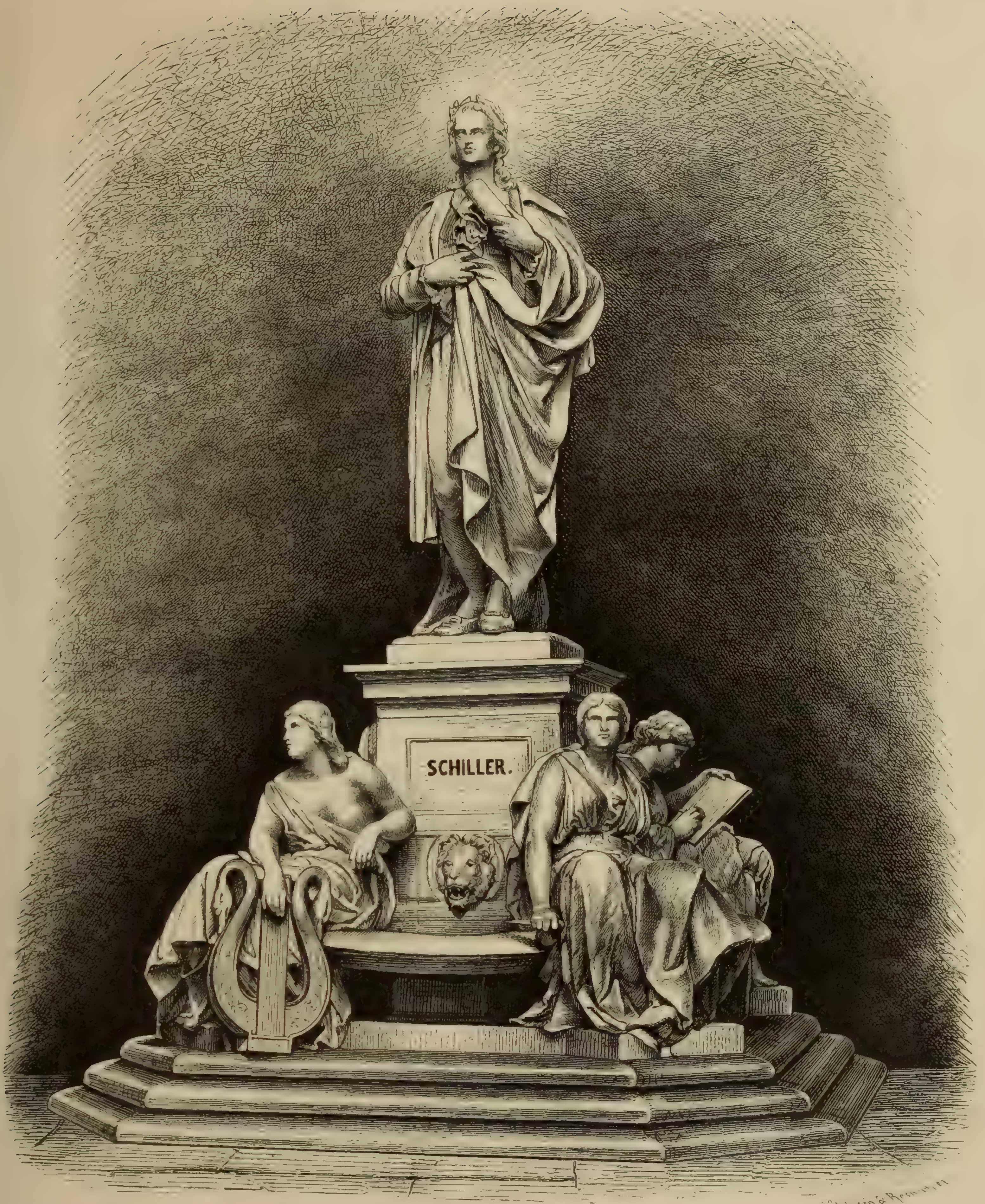
größerer Anerkennung werth. Das übermäßig Bewegte in der Gestalt des Dichters ist fortgefallen; die echt plastische Ruhe ist ihr zurückgegeben. Und mit der schreibenden Haltung selbst ist auch die Schreibtafel verschwunden, die ebenfalls für ein großes Denkmal kein günstiges Motiv war, da sie für den Anblick von der linken Seite her den Obertheil der Figur vollkommen verdeckt haben würde. Die zur Brust emporgehobene Linke hält jetzt statt der Tafel eine Schriftrolle, die Rechte ist nicht mehr, den Griffel haltend, vorgestreckt, sondern faßt über der Brust die Falten des Mantels zusammen. Und nicht nur den Mantel, nein sich selbst, sein ganzes Sein und Können scheint Schiller, wie er hier vor uns steht, zusammenzufassen. Jeder Zoll ist ein Dichter. Hohe Begeisterung durchdringt diese Gestalt, wie sie die frühere Gestalt durchdrang, aber nicht als die Begeisterung eines Momentes, der ihn sehen läßt, wie er plötzlich einen poetischen Gedanken faßt und gleich auch mit dem Griffel festhalten will, sondern als eine bleibende Stimmung der Weihe, in welcher der Dichter vor die Ewigkeit tritt.

Wer, wie Begas, die Hindernisse zu besiegen weiß, welche die eigene Natur und Richtung bieten, der wird sich auch durch äußere Hindernisse und fremden Einfluß nicht hemmen und beschränken lassen. Zunächst hat er trotz aller Widersprüche durchgesetzt, das Denkmal ganz in Marmor ausführen zu dürfen, weil ja die Berliner Luft bekanntlich sehr ungünstig für die Bronze ist. Und auch noch in anderen Beziehungen brachte er seinen Willen zur Geltung. In seiner zweiten Skizze hatte der Künstler sich mehrfach durch Einwendungen Anderer zu Abweichungen vom ursprünglichen Entwurf bestimmen lassen; jetzt greift er im neuen Modell fast in allen diesen Punkten wieder auf die erste Skizze zurück. Von dieser nimmt er zunächst den Mantel der Hauptfigur wieder auf, den er in der zweiten Skizze nicht zum Vortheil der Erscheinung hatte fallen lassen. Gegenwärtig sind die Angriffe gegen die „conventionelle Manteldrapirung“ Mode, und daß diese conventionell, häßlich und ungeschickt angewendet werden, die moderne Tracht ohne Mantel dagegen wahrhaft künstlerisch verwerthet sein kann, dafür haben wir freilich Beispiele genug. Aber es kommt überall nur auf die Art, wie man es macht, an. Es wäre thöricht, wollte man auf das einzige Hülfsmittel, dem heutigen Costüm ein ideales Gepräge zu geben, Verzicht leisten. Und Begas weiß mit dem Mantel umzugehen. Die Art, wie er ihn handhabt, zeigt keine Spur von Conventionellem; sie ist selbständig, künstlerisch und grandios. Bei diesem Denkmal aber ist der Mantel durchaus nothwendig, um die Masse der Hauptgestalt zu verstärken, die sonst unrettbar gegen das wuchtige, breit aufgebaute Postament schwach und unbedeutend erschiene.

Bei der zweiten Skizze wurde mit Recht getadelt, daß von den herrlichen allegorischen Figuren des Sockels die Tragödie den Dolch in der Linken hielt statt in der Rechten und auch die lyrische Dichtung nicht mit der Rechten, sondern mit der Linken in die Saiten griff. Blos dadurch, daß er beide Gestalten ihre Plätze an den vorderen Ecken vertauschen ließ, hat Begas dem jetzt abgeholfen; und auch dies ist nur ein Zurückgehen auf den ersten Entwurf. Ja sogar in der ganzen Form des Postamentes hat er sich demselben aufs neue angeschlossen und das Motiv des Brunnens wieder aufgenommen, von welchem fremde Einreden ihn hatten abweichen lassen. Der Brunnen war an maßgebender Stelle durchaus verworfen worden, aber er bildete einen wesentlichen und organischen Theil des Ganzen. Zu den vollen, prächtigen, kühn hingelagerten Frauengestalten gehören die runden Brunnenschalen nothwendig; als Begas sie bei der zweiten Skizze fortgelassen, war das Gleichgewicht der Massen, der Rythmus der Linien gestört. Um sich aus der Affaire zu ziehen, bat der Künstler, einen „idealen Brunnen“ machen zu dürfen, und das wurde ihm gewährt. Wie gut, daß man die Finte nicht merkte, denn eine solche war es jedenfalls. Um zu

fassen, was ein idealer Brunnen ist, dazu reicht wenigstens unser Denkvermögen nicht hin. In der Ausführung würde die Idealität des Brunnens höchstens den Eindruck machen, daß sie entweder in einem etwas mangelhaften Mechanismus oder in einer väterlichen Fürsorge der hohen Obrigkeit, welche aus Sparsamkeit das Fließen des Wassers für besonders feierliche Gelegenheiten reservire, begründet sei. Wir halten deshalb die Hoffnung fest, daß auch in diesem Punkte die Intention des Künstlers vollständige Verwirklichung finden werde. Wie es das Mittelalter nicht verschmähte, die Heiligen der Kirche über Brunnen aufzustellen, so wollen wir auch heute einen solchen Platz für den Genius, den die ganze Nation am höchsten und heiligsten hält, nicht verschmähen. Lasset unter seinen Füßen Leben sprudeln, lauter, frisch und unversieglich, wie es für alle Zeiten aus seinen Schöpfungen quillt!

Sechs Jahre sind verflossen, seit in Berlin der Grundstein zum Schillerdenkmal gelegt worden. Es hat also lange gewährt, bis endlich der erste Schritt zur Verwirklichung, die definitive Annahme des Modelles, geschehen ist. Aber wenn wir uns unter den verschiedenen Schillerstandbildern umsehen, welche das Jubiläum aller Orten in Deutschland hervorgerufen hat, und deren Mehrzahl der heutigen Plastik nicht gerade Ehre macht, werden wir nicht weiter über die Verzögerung murren, wo das Resultat ein so erfreuliches zu werden verspricht. Daß wohl auch noch am jetzigen Modell manche Einzelheiten und Kleinigkeiten sein mögen, in denen eine strenge Kritik mit dem Künstler rechten könnte, soll nicht geleugnet werden. Dennoch halten wir es für vollkommen überflüssig, irgend etwas der Art zu erwähnen, weil es erstens nur ganz verschwindende Punkte betreffen könnte und weil zweitens für solche Dinge das Modell noch keineswegs für die Ausführung entscheidend ist. Einem solchen Werk gegenüber ist wohl der Ausdruck eines ungetrübten Enthusiasmus am Platze. Die vier unvergleichlichen Sockelfiguren, welche vom Anfang an allgemeine Bewunderung errangen, sind noch schöner als in der Skizze geworden, weil zur großartigen Intention die feinere Durchbildung hinzugetreten ist. Aber auch die Gestalt des Dichters ist, was früher nicht der Fall war, ihrer vollkommen werth; statt gegen sie zurück zustehen, beherrscht er sie jetzt, auch im Größenverhältniß gesteigert. Schon die Linien, welche das Ganze bildet, wirken durch Schönheit, Schwung und Energie. Und die Ausführung ist der Gesammtconception ebenbürtig. Welche Tiefe der Empfindung hat der Meister in die Frauenköpfe zu legen gewußt; wie schön ist in Schillers Zügen mit der entschiedenen Bildnißtreue ein idealer Charakter vereinigt! Ganz besonders aber entzückt uns die Behandlung der Gewänder, in welcher Begas sich seinen ganz eigenthümlichen Styl ausgebildet hat. Er braucht dabei sicherlich die akademischen Principienreiter nicht zu scheuen, die übrigens zweifelsohne daran auch heute noch mäkeln werden, weil das nicht antikisch Art sei. Und doch redet das Goethe'sche Wort: „Seht ihr meine Werke, lernet erst, so wollt' er's machen!“ so vernehmlich aus dieser Schöpfung. Sie steht da, als könnte sie nicht anders sein, so daß man ihr alle Kämpfe und die stets erneuerte Arbeit nicht anmerkt. Volle Entschädigung für das Alles bietet aber dem Künstler die Größe der Aufgabe selbst, die eine der bedeutendsten unserer Zeit ist, mag sie ihm auch noch so schwer gemacht werden sein durch diejenigen, welche noch immer nicht begreifen, daß mit Malern oder Bildhauern nicht wie mit Beamten zu verfahren ist, und daß künstlerische Dinge auch künstlerisch behandelt sein wollen.



DAS BERLINER SCHILLERDENKMAL VON REINHOLD BEGAS.

(Endgültiger Entwurf.)

 Mit Autorisation des Künstlers.

Odysseus bei den Heliosrindern.

Nach Fr. Preller's Karton radirt von Carl Hummel.

Jeder Anfang in guter Sache erfreut sich gern auch guter Auspizien. Heute bei Ausgabe des ersten Heftes der „Zeitschrift für bildende Kunst" fehlt es nicht an einem solchen. Denn daß es gelungen ist, eine Kopie aus Preller's Odyssee-Landschaften als Beilage zu bieten, ist mehr als ein günstiger Zufall, es ist eine treffliche Gewähr des gediegenen Sinnes und des echten Verständnisses für das Dauerbare in der Kunst, welche dem neuen Unternehmen zu Grunde liegt.

In der modernen Landschaftsmalerei bildet Preller's Odyssee-Cyklus einen bedeutsamen, zugleich erfreulichen und mahnenden Markstein. Mitten aus der zeitgenössischen Massenproduktion ragt dies Werk in einem Adel empor, der uns zeigt, wie die populärste Gattung der Schilderei, die leider selbst dazu geholfen hat, daß ihr gemeinhin eine untergeordnete Stufe in der Rangordnung der Künste angewiesen wird, eine Gewalt und Großartigkeit zu entfalten fähig ist, welche sie zur ebenbürtigen Schwester der Historie macht. Zum ersten Mal in diesem Werke grüßt uns der warme Strahl derselben Sonne des Genius, der die goldenen Tage der neuen deutschen Kunst beleuchtete, jener Tage, von denen die neueste Kunstentwickelung sich nicht blos zeitlich immer mehr zu entfernen drohte; es hat gezeigt, daß das große Vermächtniß Koch's uns unverloren ist, so sehr auch die überwiegende Mehrzahl der bisherigen Leistungen auf landschaftlichem Gebiete befürchten ließ, daß uns nur die Sage davon erhalten bleiben werde.

Damit soll kein zu hartes Urtheil über die Landschaftsmalerei der Zwischenzeit ausgesprochen sein. Es wäre undankbar, zu verkennen, was Lessing, Rottmann, Schirmer, A. Zimmermann u. A. uns bedeuten. Aber wenn wir meinen, daß der Genius sich nicht in gleichem Schritt mit dem Talente entwickelt hat, so glauben wir damit auch der Mehrzahl der bedeutenderen Namen nicht Unrecht zu thun. Niemand wird behaupten, daß es der Landschaftsmalerei an Entwicklung in die Breite und an achtbarer Produktion gefehlt habe, und wenn Art und Richtung dieser Erzeugnisse in Betracht kommt, so darf billiger Weise nicht verkannt werden, daß diese Gattung der Kunst ihrer Natur nach am ersten entschuldigt ist, wenn sie dem überhandnehmenden Drange des Geschmackes nach dem Genrehaften fast allenthalben gefolgt ist. Leider hat sie mit ihren künstlerisch unerheblicheren Leistungen das Verlangen des Publikums und dann sich selber befriedigt, und so ist ihr der Ehrgeiz, vor allem ihrem Genius gerecht zu werden, allmälig abhanden gekommen.

Namentlich dieser Wahrnehmung gegenüber bezeichnet das, was wir oben sagten, den Eindruck, welchen Preller's Odyssee-Cyklus auf die ernsten Kunstfreunde machte, als er vor sieben Jahren auf der großen Münchener Ausstellung zuerst vor die Oeffentlichkeit trat. Der Ernst und die Würde stylvoller, historischer Auffassung und Formgebung redete aus ihm, eine Sprache, die — wie der Erfolg bewies — trotz der Entwöhnung einen überraschend zahlreichen Kreis von Kunstfreunden mit dem Gefühl beglückte, daß hier gegeben sei, was wahrhaft sättigt und nährt. Dazu kommt ein Anderes. Das Durchschnittsmaß technischer Fertigkeit in der Wiedergabe der Natur ist bei den Landschaftsmalern unsrer Tage verhältnißmäßig höher als bei den Historienmalern. Auch finden wir heute sogar bei Dilettanten in jenem Fach schärferen Blick für das Einzelne, exaktere Unterscheidung vor als bei den

meisten, ja fast bei allen Künstlern der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Dennoch begegnet uns in Preller's Darstellungen eine Energie und Gewissenhaftigkeit, die nicht blos dem Grade, sondern der ganzen Intention nach weit über das Niveau hervorragt. Das Eigenthümliche der historischen Darstellung, alle Formen eben als solche wiederzugeben, sie als „getriebene Arbeit", als Hülle lebendig-organischen Wirkens erscheinen zu lassen, das keine Phrase duldet, hat erst er wieder recht vor Augen geführt. Seinem Blicke verbirgt sich Nichts in der Natur; nackt gleichsam liegt ihre Schönheit vor seinem Auge; die ungemeine Kenntniß der Formen und ihres organischen Zusammenhanges, die er durch einen nie sich genugthuenden Fleiß, durch unablässiges Studium erworben hat, läßt ihn auch durch alle Verhüllung hindurch die Körperlinien schauen; bestimmt und lückenlos wächst das Terrain, das er zeichnet, und alles Vegetative, was die Formen einhüllt, hat bei ihm die volle Rechtfertigung des Nothwendigen, ohne doch dabei an freier Schönheit einzubüßen. Aber nicht durch Hebel und Schrauben ist das Geheimniß des Naturlebens ihm kund geworden, sondern dem Geiste hat es sich offenbart. Hingebendem Sinne, unerbittlichem Ernste der Betrachtung ist diese Vertrautheit mit der Natur zu Theil geworden, die, weit entfernt, ihn zum Sklaven der Einzelerscheinungen zu machen, ihn vielmehr befähigt, mit genialer Willkür zu schalten. Keiner vielleicht unter den Zeitgenossen bedarf bei Ausführung seiner Kompositionen der Vorstudien und Motive weniger als er, und keiner ist gleichwol so gewissenhaft, Vorstudien zu machen. Was er bei denselben lernt, nicht was er in denselben schwarz auf weiß nach Hause trägt, ist der Gewinn, den er braucht.

Wie intensiv sein kerngesunder Sinn das, was er einmal erfaßt hat, festhält und durchbildet, dafür sind die Odyssee-Landschaften ein redendes Zeugniß. Dreimal hat er den Cyklus in anderer Weise abgeschlossen. Das Werk ist mit den Jahren gewachsen, so stetig und frei wie ein normaler Mensch wächst, kein heftiger Sprung, keine Untreue gegen die erste Konception, aber überall zunehmendes Aufblühen und Reiferwerden. Es ist überaus lehrreich und anziehend, durch vergleichende Betrachtung dieses Fortbilden zu beobachten. Jede Phase des Werkes giebt den charakteristischen Ausdruck für die jeweilige Entwicklungsstufe der künstlerischen Persönlichkeit des Urhebers. Ohne die Voraussetzung, daß dem Leser die verschiedenen Folgen des Odyssee-Cyklus vor Augen sind, läßt sich in diesem Hinweis freilich kaum über die allgemeinsten Merkmale hinausgehen; indessen auch sie gewähren bezeichnende Anhaltspunkte. Die erste derselben ist bekanntlich im sogenannten römischen Hause zu Leipzig auf Anregung des Herrn Dr. Härtel in den Jahren 1834 bis 1836 a tempera ausgeführt. Preller legte in diesen sieben Darstellungen den Gewinn seiner ersten Romreise nieder, von welcher er damals eben zurückgekehrt war. Wie sich in der sinnigen Auswahl der Scenen sein künstlerischer Geschmack, in der heiteren und doch ernsten Farbe der frische Eindruck Italiens kund gab, so deutete die energische Formgebung und der überall bedeutende Wurf des Vortrags seine Begabung für monumentale Malerei auf das glücklichste an. Es schien jedoch in der nächsten Folgezeit, als sollte diese erste bedeutendere Leistung des Meisters in ihrer Gattung vereinzelt bleiben. Zwar beweist eine gute Anzahl Versuche und Ansätze aus dieser Periode, daß er den Gedanken an die Odyssee niemals ganz fallen ließ, aber für geraume Zeit wandte sich sein Interesse überwiegend der nordischen Natur zu, und zwar war es gerade der hohe Norden, vorzugsweise Norwegen, was ihn fesselte. Zahlreiche Staffeleibilder, die einstimmige gebührende Schätzung fanden, geben Zeugniß von der Entfaltung seines künstlerischen Vermögens. Wie bei jedem wahrhaft großen Künstler, schien auch bei Preller stets Dasjenige, was ihn gerade beschäftigte, das eigentlichste Feld seiner künstlerischen Begabung zu sein. Die neue Gestalt, in welcher dann nach langer Zwischenzeit seine Odyssee-Landschaften wieder erschienen, jene Kartons —

an Zahl doppelt so groß wie die Bilder im römischen Hause — zeigen namentlich in der Behandlung der Luft deutlich den Einfluß der nordischen Natur. Ganz beibehalten aus dem ersten Cyklus wurde fast Nichts; alles ist neu durchgearbeitet, in den Motiven bereichert und mit dem neu Hinzukommenden in Harmonie gesetzt. In den Figuren ist freieres dramatisches Leben, in der Handlung schnelleres Tempo, in der Atmosphäre bewegter Wechsel, Vorliebe für schlechtes Wetter und Sturm, im Ganzen herrscht eine düstere, ernste Stimmung vor. Allenthalben aber, wo in der ersten Behandlung noch Versuch und Wagniß erscheint, tritt hier Sicherheit und Freiheit auf und trotz aller Weisheit der Wahl eine erquickende Frische. Bekanntlich wurde auf Grund dieser Entwürfe dem Meister vom Großherzog von Weimar der Auftrag zu Theil, die Odyssee-Bilder in Fresco, wenigstens als Wandgemälde, auszuführen. Um hierzu genügende Studien zu machen, ging Preller 1859 zum zweiten Male nach Rom. Dort begann er die Umgestaltung letzter Hand. Die Aufgabe verlangte Einordnung der Kompositionen in den architektonischen Raum, eine Loggia im neuzuerbauenden Museum zu Weimar. Der Grundriß derselben zeigt ein sehr gestrecktes Rechteck; die Langwand soll zwölf, vier Breitenbilder mit je zwei Höhenbildern zur Seite, die beiden Schmalseiten je zwei Höhenbilder tragen. Unterhalb der Bilderreihen sind predellenartige Figurendarstellungen beabsichtigt, welche die Illustration des Gedichtes vervollständigen. Die Ausführung der Hauptbilder in Wachsfarben hat bereits begonnen. Da das Gebäude, für das sie bestimmt sind, noch nicht weit genug vorgeschritten ist, malt Preller die Bilder auf Drahtgitterrahmen, die später in die Wand der Loggia eingelassen werden.

Die 16 Kartons, welche dieser letzten Bearbeitung des Cyklus zu Grunde liegen, sind Eigenthum des Leipziger Museums geworden. Wie die zweite Folge nebst verschiedenen nebenher entstandenen Wiederholungen, Umarbeitungen und Hinzufügungen, so ist auch die letzte abschließende durch Photographie vervielfältigt worden, und zwar gehören diese Copien zu den Musterleistungen des Albert'schen Ateliers in München.

Mannigfach hat Preller beim endgiltigen Abschluß seines Werkes an den früheren Entwürfen geändert. Der Abstand von der vorhergehenden Fassung ist nicht minder groß, als der der zweiten von der ersten war. Zunächst ist die Auswahl der Gegenstände nicht dieselbe, wenn auch die meisten Momente beibehalten sind. Da es sich um größere Vollständigkeit der bildnerischen Wiedererzählung handelte, so fügte Preller in zwei Höhenbildern zu den früher behandelten Scenen noch den Abzug des Odysseus aus Troja und den Kampf der Irrfahrer mit dem Kikonenvolke hinzu. Etliche Darstellungen, z. B. die der Heimkehr zum Laertes, mußte infolge der architektonischen Gliederung des Raumes aus dem breiten in das hohe Format umgebildet werden, wie überhaupt sämmtliche Kompositionen in veränderte Maßverhältnisse zu übersetzen waren. Gilt es, allgemeine Unterscheidungsmerkmale hervorzuheben, welche die Arbeit letzter Hand vor den anderen auszeichnen, so muß gesagt werden, daß gegenüber dem zweiten Cyklus zunächst die größere Ruhe und Abgeklärtheit des Vortrags in die Augen fällt. Preller ist durchweg dem epischen Charakter des Gegenstandes gerecht geworden. Ueberall, wo uns im zweiten Entwurfe eine gewisse Hast der Aktion, sowol bei den Menschen wie in den beweglichen Elementen der Landschaft begegnet, finden wir hier wohlthuende Gelassenheit, gesteigerte Feierlichkeit der Bewegung: die Gestalten schreiten edler, sind zu bedeutenderen Gruppen verbunden, Sturm und Wellen haben milderen Ausdruck, und während Hauptbestandtheile der früheren Darstellungen nordischen Charakter zeigen, sehen wir über diesen durchweg den Himmel des Südens ausgebreitet und Meer wie Land von der kräftig schönen Klarheit der Form und Bewegung, die nur der italischen Natur eigen ist. Wenn auch der zweite Cyklus in der Gesammtbehandlung einen wärmeren, farbigeren Ton voraushat, so ist doch der Durchführung nach der letzte gewissermaßen die

zweite Potenz des anderen, soviel reicher, exakter und vermittelter steht er da. Es ist als wäre, abgesehen von den materiellen Umgestaltungen, von allen Bildern ein Schleier hinweggenommen oder ein umwölktes Antlitz durch klare Stimmung gelichtet. Demgemäß gibt auch der Gesammtcharakter des Cyklus den edlen poetischen Grundton des Liedes wieder, jenen Zweiklang ernster Liebenswürdigkeit und rührender Sehnsucht, die in dem Helden der Odyssee verkörpert sind.

Zu denjenigen Kompositionen nun, welche bei der Bearbeitung letzter Hand verhältnißmäßig am wenigsten Umgestaltung erfahren haben, gehört die Darstellung des Frevels der Gefährten des Helden an des Helios geweihter Heerde, wonach Preller's trefflicher Schüler Carl Hummel in Weimar das Blatt radirt hat, welches die Beilage vorführt. Kenner werden die geschickte und energische Führung der Nadel und die gelungene Erfassung der Eigenthümlichkeiten des Originals schätzen, welche die geübte und in dieser Gattung vervielfältigender Kunst ausgezeichnete Hand Hummel's bekunden. — Seiner Raumstellung wie seiner Bedeutung nach bezeichnet das Bild ungefähr die Mitte des ganzen Cyklus. Während der Held zuvor gemeinsam mit den Genossen gelitten hat, werden diese infolge des hier geschilderten Verbrechens von dem erzürnten Gotte durch Untergang bestraft, sodaß Odysseus darnach vereinsamt den Gefahren Trotz bieten muß. In diesem Ereignisse liegt somit der Wendepunkt des Geschickes, der auch in der Anordnung der Bilder hervorgehoben ist. — Die später in der Darstellung vorgenommenen Modifikationen beschränken sich in der Hauptsache auf die Gestalt des Helden selbst, der in der letzten Fassung nicht wie hier im Momente des ersten Schreckens, sondern so dargestellt ist, daß er sprachlos über das Unheil, das sich begeben will, die Rechte weit vorstreckend nur durch seine Geberde Einhalt zu gebieten strebt. Außerdem sind die Gruppen des Mittelgrundes etwas bereichert und bestimmter angeordnet. Von der Landschaft gilt, was im Allgemeinen über die Verbesserungen der letzten Redaktion gesagt wurde; außerdem ist eine geringe Aenderung in den Linien der Ferne zu konstatiren.

Mit verheißungsvoller Hingabe hat das Urtheil der Mitstrebenden oft genug die Weisheit und Phantasie gerühmt, mit welcher Preller, streng nach den künstlerischen Gesetzen seines Idioms, das herrliche Lied nachgedichtet hat; wie es ihm gelungen ist, die der cyklischen bildnerischen Wiedergabe nothwendige Selbstverständlichkeit zu erreichen, indem er einerseits alles Episodische vermied, und andererseits die Retardirungen und Unterbrechungen, die der Dichter nach poetischen Stylgesetzen vorzieht, in eine stetige Zeitfolge umgesetzt hat; endlich wie er die Oekonomie des Ganzen durch das künstlerische Hauptproblem regelt, Menschen und Natur stets in harmonischer Gleichberechtigung erscheinen zu lassen. Daneben ist nicht vergessen worden, mit ihm darüber zu rechten, warum er dem einen und anderen Momente den Vorzug gegeben, und besonders daran hat man gemäkelt, daß er die Gestalt der Penelope aus den Hauptdarstellungen in die Nebenbilder verwiesen hat; Fragen, über deren Berechtigung, so sehr sie hin und wider anzuerkennen ist, hier nicht discutirt werden kann. Im Ganzen aber hat sich bei Künstlern und Kunstfreunden das Urtheil festgesetzt, daß wir an diesem Werke ein köstliches überdauerndes Kleinod besitzen, das dazu beitragen muß, dem großen historischen Sinn in der Landschaftsdarstellung, für den es ein herrliches Zeugniß abgiebt, wieder zu seinem Rechte zu verhelfen. Hinsichtlich seiner Gattung und Eigenart, die man häufig bestritten, darf Preller sich, auch abgesehen von dem Vorgange der bedeutendsten Meister früherer Zeiten, mit Stolz auf das bekannte Wort Göthe's berufen, aus dem er zum guten Theile die ästhetische Berechtigung seines Unternehmens herleiten kann: „Uns Bewohner des Mittellandes entzückt zwar die Odyssee; es ist aber nur der sittliche Theil des Gedichts, der eigentlich auf uns wirkt; dem ganzen beschreibenden Theile hilft unsere Imagination nur unvollkommen und kümmerlich nach. In welchem Glanze aber dieses Gedicht

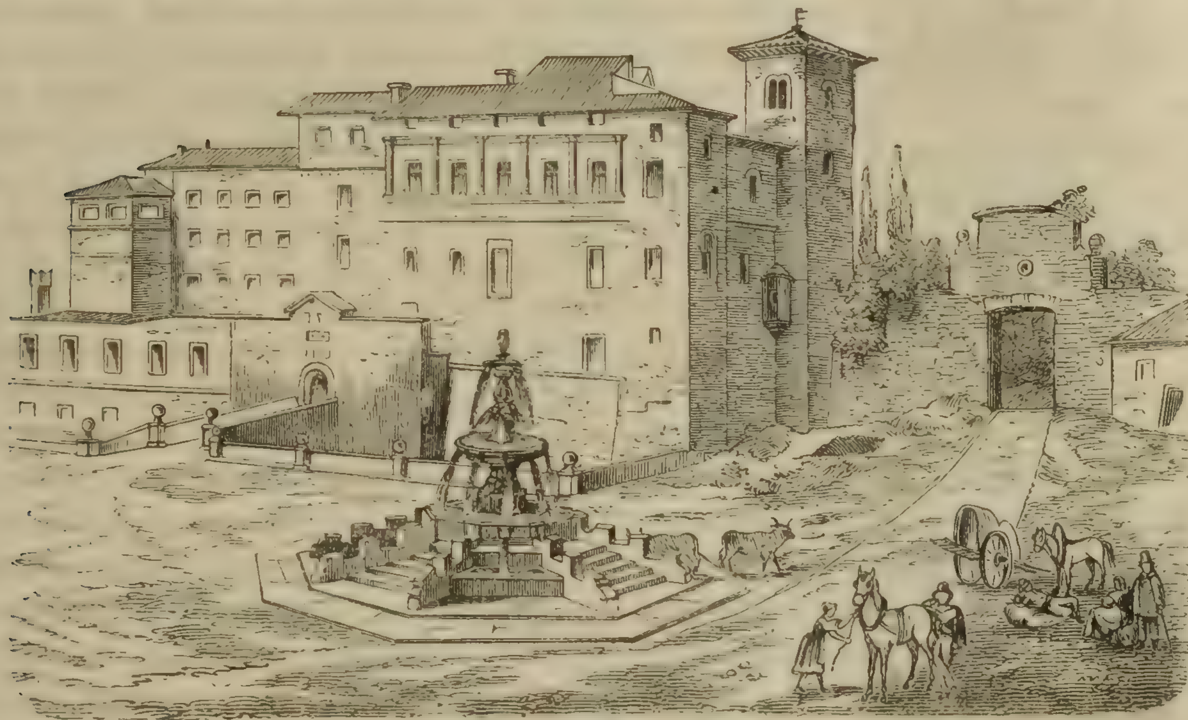
vor mir erschien, als ich Gesänge desselben in Neapel und Sicilien las! Es war als wenn man ein eingeschlagenes Bild mit Firniß überzieht, wodurch das Werk zugleich deutlich und in Harmonie erscheint. Ich gestehe, daß es mir aufhörte ein Gedicht zu sein; es schien die Natur selbst, was auch bei den Alten um so nothwendiger war, als ihre Werke in Gegenwart der Natur vorgetragen wurden."

Max Jordan.

Recensionen.

I. Tagebuch einer italienischen Reise von **Max Nohl**. Herausg. von W. Lübke. Mit Illustrationen. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1866. Geb. 1 Thlr. $22^1/_2$ Sgr.

„Wer immerhin dieses kleine Buch in seine Hände bekommt, der halte vor Allem fest, daß es nicht geschrieben worden ist, um von irgend Jemandem außer mir gelesen zu werden,



Viterbo. Fontana della rocca.

sondern lediglich den Zweck hat, meinem Gedächtniß, das auf einer so langen Reise durch den steten Wechsel und die Fülle der Eindrücke mehr als gewöhnlich in Anspruch genommen war,



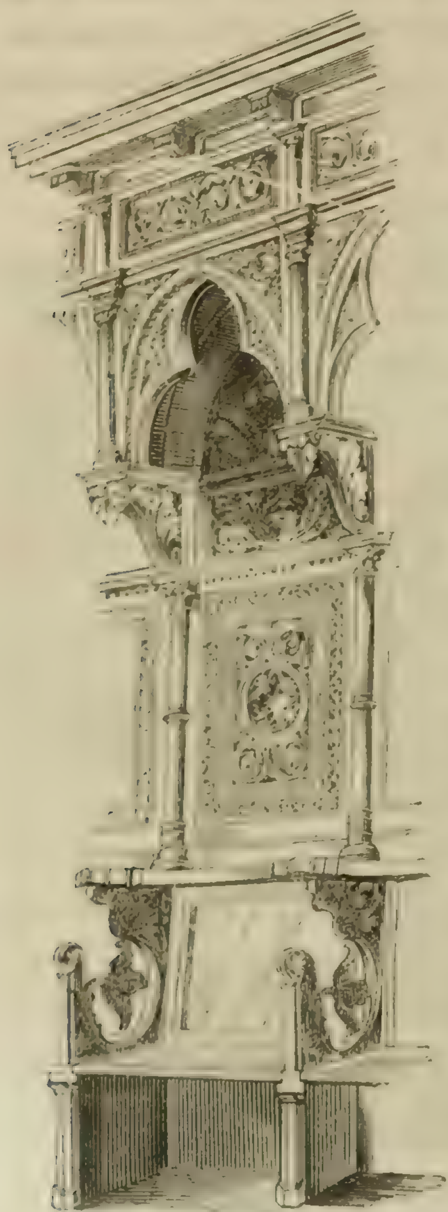
Augustusthor in Perugia.



S. Maria dell' Orto zu Venedig.

zu Hülfe zu kommen." Mit diesem Ausdrucke jener liebenswürdigen Bescheidenheit, welche ihm im Leben eigen war, führt der allzufrühverstorbene Verfasser dieses „Tagebuches" auch im Tode

sich bei seinen Freunden ein. Doch in Wahrheit ist es weit mehr als eine Sammlung flüchtiger Tagesnotizen, blos für das eigene Gedächtniß aufgezeichnet, was in dem vorliegenden reizvoll ausgestatteten Büchlein enthalten ist. Vor Allem bietet uns dasselbe eine große Anzahl von Originalzeichnungen italienischer Bauten, Bildwerke und Ornamente, wie sie der Verfasser zum Erstaunen seiner Umgebung meistens in miniaturhafter Kleinheit nach den Objekten, oft in wenigen Minuten, selbst im Stehen, mit größter Feinheit und Bestimmtheit auf's Papier zu bringen wußte. Die Publikation dieser der Mehrzahl nach in Bleistift ausgeführten kleinen Blätter war schon bei Nohl's Lebzeiten der stete Wunsch seiner Bekannten. Eine photographische Reproduktion derselben, welche die merkwürdige Treue und Feinheit der Darstellung mit autographischer Sicherheit wiedergäbe, hätte sich dazu freilich in erster Linie empfohlen. Dieselbe scheint jedoch, vermuthlich wegen der großen Kosten, auf unüberwindliche Hindernisse gestoßen zu sein. Aber jeder anderen Wiedergabe der meisterlich behandelten Blätter setzten sich wieder neue Schwierigkeiten entgegen, vor Allem die, daß eben die persönliche Handschrift wohl von Keinem außer Nohl selbst völlig zu erreichen war. Es war daher ein besonderes Glück, daß der treuen Fürsorge, welche der Herausgeber des „Tagebuches“ in erster Linie der künstlerischen Reproduktion gewidmet hat, mehrere tüchtige und in das Wesen des Verewigten mit Verständniß und Liebe eingedrungene Kräfte zur Seite standen, welche die zierlichen Skizzen auf Holz übertrugen und ihren Schnitt überwachten. So besitzen wir wenigstens in den besten der zahlreichen Illustrationen, welche das „Tagebuch“ begleiten, und von denen eine Auswahl diesen Zeilen beigegeben ist, einen hellen und freundlichen Abglanz der feinsinnigen und hochgebildeten Künstlernatur, welche mit Max Nohl vor der Zeit in's Grab gesunken ist.



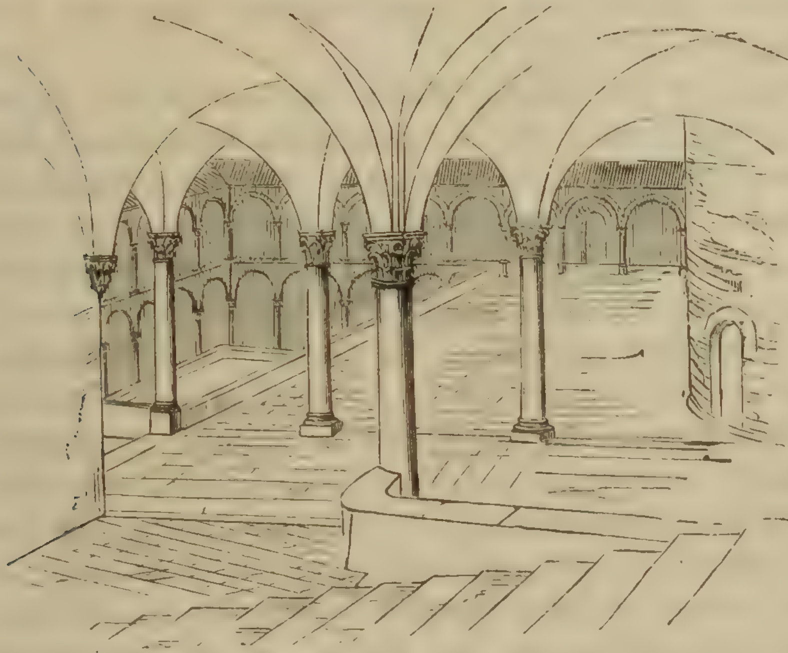
Aus dem Dom zu Orvieto. Chorstuhl.

Es ist in erster Linie der junge, nach großen Zielen strebende Architekt, der unermüdliche, stets nach neuem Bildungsmaterial sich umschauende Praktiker, den uns das Tagebuch wiederspiegelt. Der unendliche Reichthum an Baugedanken von der stolzen Kirchen- und Palastarchitektur bis herab zur unscheinbaren Lösung einer gewöhnlichen Lebensaufgabe, wie er in Italien vor jedem künstlerischen Auge hingebreitet liegt, zog ihn in immer mächtigerem Grade an. Die Mannigfaltigkeit der Grundrißformen, die Genialität in der Benutzung der oft beschränkten räumlichen Bedingungen, die Kühnheit und Großartigkeit der Konstruktionen, endlich den Adel der Verhältnisse und die lebensvolle und feine Weise der Details, Alles weiß er mit scharfem Blick herauszuspüren, in seiner Verwendbarkeit für die großen und kleinen Zwecke der Gegenwart zu erkennen, und mit seinem nie rastenden Stift in aller Schlichtheit und Eleganz des einfachen Bleiumrisses aufzuzeichnen. Aber nicht nur das Einzelne, das Hervorstechende und Besondere beschäftigt ihn; er bewahrt bei dem liebevollen Eingehen in's Detail stets den Blick auf das Ganze, auf die große Gesammtanlage der Städte, auf den unendlich malerischen Reiz dieser aus dem glücklichsten Boden der Welt hervorgewachsenen Kunst. Die Einrichtungen der Kirchen und Paläste, die Villen



Halle des Hospital's zu Pistoia.

in der Umgebung ihrer Prachtgebäude, die Plätze mit ihren rauschenden Brunnen und plastischen Monumenten ziehen ihn in gleichem Grade an. Er ist bei aller Strenge und Knappheit seiner architektonischen Gesinnung eine durchaus malerische Natur; er weiß, daß die Künste sich überhaupt in Wahrheit nicht so strenge scheiden lassen, wie es in unseren Lehrbüchern wohl geschrieben steht. Auch der Text, der die Bilder begleitet, besitzt in seiner anspruchslosen Vortragsweise einen Vorzug vor manchen derartigen „Tagebüchern," der ihm besonders für die Künstlerwelt einen eigenen Werth verleiht, den Stempel ungeschminkter Wahrheit und Unabhängigkeit. Wenn wir auch manche Urtheile verwerfen müssen, andere nur als Eingebungen des Augenblicks gelten lassen können, wenn viele Bemerkungen durchaus nur das Hergebrachte sagen, so liegt eben doch in dem Ganzen der unbeschreibliche Reiz der Treue und Unmittelbarkeit, und um dieser Eigenschaft willen wird das Büchlein unter den „gegenwärtigen, vergangenen oder zukünftigen Italienreisenden" ohne Zweifel viele Freunde finden.



Klosterhof zu Assisi.

Der Herausgeber hat dem Dahingeschiedenen, ganz abgesehen von der Publikation dieser seiner Hinterlassenschaft, auch durch die mit warmer Hingebung verfaßte Lebensskizze, welche das Buch einleitet, ein schönes Denkmal der Freundschaft und Pietät gesetzt. In lebendiger, nicht ohne Rührung zu lesender Darstellung führt er uns Max Nohl's dornen- und entsagungsvolle Künstlerlaufbahn vor, zeigt, wie er aus ernster Schulung und mit einem hohen Sinn ausgerüstet in's Leben trat, wie Alles ihm verliehen war: eine seltene Begabung, treue Liebe der Seinen, ein reich ausgestatteter Bildungsgang — nur Eines nicht, ein Strahl des Glücks, der die zarten Keime seiner Künstlerseele zu herrlicher Blüthe hätte entfalten können! Um dieser persönlichen Mitgift willen ist das „Tagebuch einer italienischen Reise" zugleich ein ernstes Gedenkbuch für alle ringenden und strebenden Geister unserer jungen Künstlerwelt. Möchten sie von dem Verewigten die schlichte Treue und die unauslöschliche Begeisterung für ihren Beruf als Erbtheil empfangen und möge ihnen dabei ein günstigerer Stern leuchten, als über seinem Streben gewaltet hat.

C. v. L.

---

2. **Theodor Grosse's Fresco-Malereien** in der östlichen Loggia des städtischen Museums zu Leipzig. Nach den Originalcartons photographirt von F. Hecker in Dresden; Text von Dr. Max Jordan. 32 Blatt nebst 6 Umrißblättern. Gr. Quer-Fol. Leipzig, A. Dürr. 1865.

Unsern Kunstvereinen leuchtet es nachgerade ein, daß die Kleinkunstkrämerei, wie sie von ihnen Decennien lang ausschließlich gepflegt wurde, vor dem fortgeschrittenen Geiste der Zeit nicht mehr Stich halten kann. Man weiß heutzutage, daß die Aufgabe des Associationswesens nicht nur darin bestehen kann, die Leistungskraft des Einzelnen zu vervielfältigen, sondern vielmehr sie auf wahrhaft Großes, was nur die vereinigte Kraft hervorbringen kann, hinzulenken. Soviel uns bekannt, war es zuerst der Prager Kunstverein, der die Förderung der monumentalen Kunst auf seine Fahne schrieb und in der von ihm unternommenen Ausmalung des dortigen Belvedere dieses Princip auch bewahrheitete. Die „Verbindung für historische Kunst" ist bekanntlich aus einem ähnlichen Streben hervorgegangen. In den hier zu besprechenden

Frescogemälden der Loggia des Leipziger Museums haben wir ein drittes erfreuliches Beispiel dieser Gattung vor uns. Der Leipziger Kunstverein hat sie durch sein mehrjähriges, anerkennungswerthes Bemühen in's Leben gerufen, und wir verdanken es außer ihm der Municicenz der sächsischen Regierung und der Stadt Leipzig selbst, daß das Unternehmen nicht bloß, wie so Manches der Art, in einem frischen Anlauf schnell begonnen, sondern auch aller Berechnung nach binnen kurzer Frist durchaus dem Plane gemäß vollkommen ausgeführt sein wird. Schon seit Mitte des Jahres 1864 ist der inzwischen an die Dresdener Akademie berufene Professor Theodor Große, welcher den Preis in der 1861 ausgeschriebenen Konkurrenz gewann, mit der Malerei an Ort und Stelle beschäftigt. Die Kartons zu seinen Gemälden liegen uns hier in trefflicher photographischer Nachbildung vor.

Man erkennt bei dem ersten Blick auf diese schönen Blätter, daß man es mit keinem Künstler gewöhnlichen Schlages zu thun hat. Schon der echt monumentale Grundgedanke, der sich durch die Kompositionen hindurchzieht, leistet hiefür Bürgschaft. Der auszuschmückende Raum, die östliche Loggia des Museums, welche die Verbindung zwischen der nördlichen und südlichen Saalreihe bildet, wird durch die Bogenfenster erhellt und zerfällt dem entsprechend auch durch vorspringende Wandpfeiler in drei von Kuppelgewölben überspannte Theile. Uebereinstimmend mit dieser gegebenen architektonischen Dreitheilung des für die Fresken bestimmten Deckenraumes theilte der Künstler seine Darstellungen auch in drei in sich abgeschlossene Bilderkreise. Als den Gesammtinhalt derselben dachte er sich das Walten der göttlichen Bildnerkraft, wie sie durch die Schöpfungsgeschichten der antiken und christlichen Welt mythisch und poetisch dargestellt wird und in der menschlichen Kunstthätigkeit ihre Verwirklichung findet. In das Centrum des Ganzen, d. h. in die mittlere der drei Kuppelwölbungen, stellte er daher die Phantasie, als den gemeinsamen Urquell aller schöpferischen Thätigkeit, umgeben von den bildenden Künsten, nebst den ihnen zugehörigen Geisteskräften und den Stätten, wo sie vorzugsweise geblüht; in die beiden Seitenkuppeln aber verlegte er die Hauptmomente der Welt- und Götterschöpfungsgeschichte nach der Natur- und Offenbarungsreligion, links Eros, als Ausgangspunkt der griechischen Theogonie, deren verschiedene Phasen in den Nebenbildern veranschaulicht werden, rechts Gott-Vater und um ihn die Tagewerke nebst Fall und Erlösung der Menschheit.

Es ist ein erfreuliches Zeichen des Fortschritts in der deutschen Kunst, daß eine jüngere Künstlergeneration in ihren Bestrebungen mit Vorliebe an die Blüthezeit der italienischen Malerei, sowohl an die Venetianer als an Rafael und Michelangelo sich anlehnt, während bekanntlich die Altmeister unseres Jahrhunders vorzugsweise den Bahnen der früheren Italiener folgten. Mag dies für den Anfang durchaus geboten gewesen sein, weil es damals in erster Linie den verlorenen Gedankenboden der Kunst und einen auf Strenge der Zeichnung beruhenden monumentalen Styl wiederzuerobern galt, so eignet sich dagegen der Anschluß an die völlig entwickelte Kunst der Renaissance mit ihrer sinnlichen Fülle und ihren malerischen Reizen ganz für den vorgeschrittenen Geist unserer Tage. Theodor Grosse folgt ebenfalls dieser Strömung der Zeit. Es ist gewiß ein großes Lob, wenn man sagen muß, daß das Beste in seinen vorliegenden Werken ein tüchtiges, auf den Kern eindringendes Studium Rafael's und Michelangelo's verräth und daß namentlich die Fresken der Loggia in der Farnesina vernehmlich durch manche seiner Gestalten hindurchklingen. Ein Lob freilich nur dann, wenn man, wie hier, gleich hinzusetzen kann, daß dieser Anklang ein vom Künstler innerlich empfundener ist, daß wir es hier mit keiner geistlosen Nachahmung, sondern mit einem denkenden Erfassen und frischen Weiterbilden der klassischen Muster zu thun haben. Das ernste Naturstudium, dessen sich der Maler offenbar neben dem Studium der Alten befleißigte, hat ihn sogar zuweilen zu kleinen Unebenheiten und selbst Unschönheiten verführt; wir nennen z. B. den halb im Boden steckenden Fuß des Korybanten auf dem sonst reizenden Bilde der Ernährung des Zeus. Aber diese Fehler thun fast wohl, denn „es irrt der Mensch, so lang er strebt", — und vielleicht hat der Künstler, während wir dies auf Grundlage der photographirten Kartons niederschreiben, die Mängel auf den ausgeführten Bildern alle schon verbessert. **C. v. L.**



Korrespondenzen.

Aus Berlin.

Menzels Krönungsbild. — Zwei Landschaften von Ed. Hildebrandt. — Das Rauchmuseum.

× Zwei neue Erscheinungen sind es, welche im Gebiet der Malerei Berlin jetzt vorzugsweise interessiren: Adolf Menzel's Krönungsbild und zwei Landschaften von Eduard Hildebrandt, jenes in dem von oben beleuchteten Ecksaal der Akademie, dieses im Lokal des Kunstvereins ausgestellt. So zahlreich der Besuch ist, welchen das Krönungsbild anlockt, beim Publikum hat es dennoch keinen lebhaften Beifall gefunden, mochte auch die Kritik der hiesigen Tagesblätter mit Recht dem Werke große Anerkennung zollen. Mit Recht sage ich, denn dies war kein bloßer succès d'estime, den der Künstler nur dem sonstigen guten Klang seines Namens zu danken hätte. Das Gemälde ist in der That ein bedeutendes, aber es bedarf der Arbeit um sich hineinzufinden, und die Mehrzahl der Besucher kann sich nicht Zeit und Mühe nehmen, um über das minder Günstige des ersten Eindrucks hinwegzukommen. An diesem ist zunächst die Aufgabe selbst schuld. Die Darstellung einer derartigen Ceremonie mit historischer Treue, d. h. in all der Poesie oder Prosa, mit der die Gegenwart so etwas in Scene setzt, und außerdem mit 132 Bildnißköpfen in größerem und kleinerem Maßstabe, das ist gewiß keine Kleinigkeit. Andere Maler hätten mit geringerem Aufwand an künstlerischer Kraft weit gefälliger zu wirken gewußt, dieser hätte vielleicht mit Eleganz zu bestechen, jener mit theatralischem Aufwand und coloristischer Bravour zu prunken versucht. Menzel aber, seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit nach, thut dies nicht, und kann es nicht thun.

Er ist entschiedener Realist. Sein Bestreben geht dahin, den Moment so wiederzugeben, wie er in der Wirklichkeit war. In irgend einer Weise über dieselbe hinauszugehen verschmäht er; er verschmäht es sogar in einem solchen Grade, daß sich die bestimmte Absicht, es anders als Andere zu machen, nicht verkennen läßt. Er giebt den Raum ganz wirklichkeitsgetreu, auch mit seiner von verschiedenen Seiten einfallenden Beleuchtung, die zwar im Einzelnen zu gelungenen Lichteffekten Gelegenheit giebt, aber etwas Zerstreutes im Gesammteindruck mit sich bringt. Und wie das Einheitliche in der Beleuchtung, so fehlt auch die einheitliche coloristische Haltung, ja, es fehlt überhaupt der feinere Sinn für die Farbe. Menzel ist, was die Undurchsichtigkeit des Vortrages, namentlich in den Schatten, zeigt, eigentlich kein Colorist, mag gleich die malerische Technik in allen Einzelheiten wieder die größte Meisterschaft zeigen, mögen die Kostüme der Anwesenden — d. h. mit Ausnahme der Damen —, die Ordensmäntel, die Uniformen mit ihren Stickereien, und ebenso die ganze Ausstattung des Raumes, noch so unübertrefflich, in höchster Kühnheit und Breite gemalt sein. Auch auf besonders kunstvolle Gruppirung, auf Schönheit der Massen und Linien hat es der Künstler nicht angelegt.

Worin liegen denn nun die Vorzüge dieses Gemäldes, das wir von vornherein ein so bedeutendes nannten, da ja der Künstler alles das, worin sich Schönheit hätte entfalten lassen verschmäht hat? In der Schönheit eben überhaupt nicht. Menzel wird sicher nicht zugeben, daß Kunst und Schönheit irgend etwas mit einander zu thun haben. Im Charakteristischen liegt für ihn das Wesen der Kunst. Das ist eine sehr einseitige Richtung und Anschauung, aber wo sie in so eminenter Weise auftritt wie bei ihm, flößt sie Respect ein, und wo uns eine solche Künstlerkraft gegenübersteht, werden wir uns scheuen, sie anders als mit ihrem eignen Maß zu messen. Etwas ganz Außerordentliches in künstlerischer Hinsicht hat Menzel in den zahlreichen Bildnißköpfen geleistet. Freilich ist auch hiefür derjenige Theil des Bildes zu kurz gekommen, in welchem mittelst der Schönheit zu wirken war, nämlich die Gruppe der Damen, welche wir auch in anderer Beziehung zurückstehen sahen. Keine einzige dieser Gestalten hat wirklich Existenz gewonnen, oft ist kaum eine oberflächliche Portraitähnlichkeit da. Desto trefflicher, treuer und bedeutender sind die männlichen Köpfe. Zunächst der König selbst, wie wenig auch seine Haltung, sein Ornat, das gleichzeitige Emporheben beider Arme mit Scepter

und Schwert, — Alles offenbar vorgeschriebene Dinge — ansprechen mögen. Dann der Geistliche ihm gegenüber, welcher mit unvergleichlicher Wichtigkeit und Weihe die Krönungsgebete spricht, die Gruppe der Prinzen zur Linken, die Gruppe der Minister zur Rechten, und alle die Zahllosen, welche sich ihnen anschließen, bis in die fernsten Gruppen, auf den Emporen bis in den Hintergrund hinein, in welche alle der Künstler Leben zu bringen gewußt hat, niemals flüchtig bei aller Keckheit, niemals mehr Schein als Wesen gebend, überall ganz er selbst und Herr seiner Mittel. Staatsmänner und Hofmänner, Geistliche, Generäle und Beamte, sämmtlich sind sie so aufgefaßt, daß sie bei aller Persönlichkeit zu Typen werden für ganze Stände und Kategorien von Menschen; in schlagender Wahrheit sind sie hingestellt und im Kern ihres Wesens erfaßt. Geschmeichelt wird sich wohl kein Einziger fühlen; die Wahrheit ist eine scharfe und unbestechliche, oft selbst eine schneidende und herbe. Wir können uns vor dem Bilde des Gedankens nicht erwehren: wie mag wohl die Nachwelt manche dieser Gesichter betrachten? Gewiß mit ganz andern Augen als wir, und gewiß, mag der Maler das auch keineswegs beabsichtigt haben, nicht so ganz ohne Humor. Es giebt Kunstwerke, die zu ihrer vollen Bedeutung erst mit der Zeit heranwachsen, die für die folgenden Generationen von ganz anderem Werthe als für die gegenwärtigen sind. Unter diese ist Menzel's Krönungsbild zu zählen, aus geschichtlichen Gründen wegen desjenigen, was es mit solcher Wahrheit darstellt, und aus kunstgeschichtlichen, weil es eine bestimmte, höchst eigenthümliche Kunstrichtung in bezeichnender und großartiger Weise vertritt.

Bei den Landschaften von Ed. Hildebrandt ist gewiß ganz das Gegentheil der Fall. Vor ihnen weiß ein großer Theil des heutigen Publikums sich vor Bewunderung gar nicht zu lassen. Damit aber haben sie ihren Lohn dahin. Wir können uns nicht vorstellen, daß ihr Ruhm ein dauernder sein wird. Hildebrandt, dessen Reiseskizzen vor einem Jahre hier ausgestellt waren, hat zwei besonders gelungene Aquarellbilder aus dieser Folge, zwei Sonnenuntergänge, jetzt als große Oelbilder ausgeführt. Das eine, „An den Ufern des Ganges" (Benares), schwimmt in goldigem Glanze; das andere, „Ein Abend in den Tropen", leuchtet in rother Gluth. Der Maler leistet im Lichteffekt hier so Ungewöhnliches, daß nicht nur kein Anderer darin mit ihm wetteifern kann, sondern daß er selbst seine eigenen früheren Arbeiten dieser Art übertrifft. Die entschiedensten Farben stellt er keck neben einander; farbig sind auch die Schatten, und in dem Ganzen herrscht die großartigste Harmonie, verbunden mit einer Leuchtkraft, welche jede Vorstellung übersteigt. Damit aber sind die Vorzüge der Bilder auch zu Ende. Jede sonstige künstlerische Durchbildung fehlt; die decorative Nachlässigkeit in den Formen, namentlich im Vordergrunde, ist größer als je. Auf diesem Wege droht der Landschaftsmalerei als Kunst die höchste Gefahr; sie ist nahe daran, bloße Dioramenkunststücke zu treiben; denn mehr Kunststücke als Kunstwerke sind diese brillanten Gemälde. Hildebrandt zeigt sich als Virtuosen, als einen Virtuosen ersten Ranges, aber Künstler ist ein solcher noch nicht. In diesen glänzenden Bravourpartien trägt er nur sich selbst vor und zeigt uns unaufhörlich: „das kann ich!" Eben deswegen wird durch seine Darstellungsweise das Poetische, welches solche Abendstimmungen schon in sich selbst tragen, nicht erhöht, sondern vielmehr durch Ueberreizung getrübt. Wir werden zu sehr geblendet, um jenes rein zu empfinden. Ein schlimmes Zeugniß für die künstlerische Bildung von einem großen Theile unseres Publikums, wenn es solche rein sinnliche Ergötzung des Auges für einen Kunstgenuß hält.

Eine werthvolle künstlerische Bereicherung für unsere Stadt ist das Rauchmuseum, welches kurz vor Weihnachten eröffnet worden ist. Es giebt nichts Schöneres, als Leben und Entwickelung eines großen Künstlers auf diese Weise in der Gesammtheit seiner Werke zu überschauen. Was Rauch geschaffen hat ist hier in wenigstens annähernder Vollständigkeit vereint. Da finden wir die zahlreichen Denkmäler von Männern des Friedens wie des Krieges, auch das Friedrichsmonument in allen seinen einzelnen Theilen, die man erst hier mit wahrem Genuß betrachten kann, dann die Grabmonumente, die Bildwerke idealen Charakters, wie die Reihe der Siegesgöttinnen und die schöne Statue der Danaide. Wir erblicken das mächtige Werk religiöser Bildnerei, welches den Meister in seinen letzten Jahren beschäftigte, die Moses

gruppe, dann eine große Zahl vortrefflicher Porträtbüsten und neben den großen Modellen viele Skizzen und Versuche. Man müßte ein umfangreiches Charakterbild des Künstlers selbst geben, wollte man versuchen, dies Museum zu schildern, welches 162 Nummern zählt. Auch die räumliche Anordnung ist eine besonders glückliche. Im Lagerhause, dem alten Kurfürstenschlosse, in welchem sich einst die Werkstatt Rauch's befand, nimmt das Museum einen großen gewölbten Saal des Erdgeschosses ein, welcher 162 Fuß lang, 27 Fuß breit und 21 Fuß hoch ist und mit diesem Schmucke einen großartigen Eindruck macht.

Aus Pest.

Die Kaiserwochen. — Pest und Prag. — Die Burg. — Ein Rundblick vom Festungsberge. — Neubauten. — Die Tracht.

Die Zeit der Anwesenheit des Kaisers in Pest=Ofen im December des vorigen Jahres war der Betrachtung dessen, was die bildende Kunst in der Hauptstadt Ungarns geschaffen hat, nicht sehr günstig. Zwar standen alle Sammlungen, im Nationalmuseum, in der Akademie u. s. w., dem Fremden offen, zwei Kunstausstellungen, eine allgemeine und eine ausschließlich ungarische, rivalisirten mit einander, und der Eintritt in die neuen monumentalen Bauwerke war ohne Schwierigkeit zu erlangen. Allein es wurde auch dafür gesorgt, daß für solche stilleren Freuden keine Muße übrig blieb. Sie dürfen deshalb auch nur sehr allgemeine und flüchtige Bemerkungen von mir erwarten, Bemerkungen, wie sie sich von selbst auch Dem aufgedrungen, der bei eiliger Fahrt von einem öffentlichen Schauspiel zum andern den Blick über die Häusergruppen schweifen läßt und den „Prunksälen“ wenigstens als den Rahmen der lebenden Bilder, um derentwillen er sie betrat, einige Beachtung zuwendet. Eine eingehende Arbeit über Pester Kunstzustände ist Ihnen ja ohnehin von competenter Seite zugesagt.

Durch ihre Lage entzücken die beiden Städte immer auf's Neue, am meisten freilich, wenn man sich ihnen zu Schiffe nähert. Der Prospect gehört unbedingt zu den großartigsten, die sich denken lassen. Die Aehnlichkeit der Lage im Allgemeinen ist so groß, daß man unwillkürlich an Prag denkt, welches ein Bild vergangener Größe, wie Pest eins der werdenden ist. Der Hradschin ist unvergleichlich viel imposanter als das Königsschloß zu Ofen, die Thürme der Altstadt und der Kleinseite erzählen uns die Geschichte von Jahrhunderten, der grünbedeckte Laurenziberg bildet einen viel malerischeren Abschluß als der ziemlich kahle Blocksberg; aber an Stelle des schmalen, nur der Kleinschifffahrt dienstbar zu machenden Flusses rollt hier die Donau ihre breiten Wogen, und dieselbe Donau, welche wir bei Wien als ein so stilles Gewässer kennen, wird hier zum Tummelplatz für den regsten Verkehr. Dampfer brausen daher, die kleineren dem Westen, die größeren dem schwarzen Meere zu, Localdampfer kreuzen zwischen beiden Ufern, kolossale Remorqueure schleppen in langen Reihen die schweren Lastschiffe hinter sich her, und zwischendurch gleiten flinke schmale Kähne. Und das Gewimmel auf dem Wasser spiegelt sich an den Ufern ab, wo ein Volk von Ameisen um die Berge abgeladener Waaren krabbelt, aufthürmt, überlädt, weiterführt, ruft und schreit und zankt. Wir sind in einer Handelsstadt angelangt und wissen selbst nicht recht, ob es dieses rührige, rastlose Treiben ist oder die kühle Atmosphäre eines großen Wassers, was uns wie ein erfrischender Hauch anweht. Und an dies Wasser, die Seele dieses Steinkörpers, drängen sich beide Städte so dicht als möglich heran; Pests größter Breitendurchmesser beträgt nicht viel mehr als ein Drittel der mit dem Strome parallel laufenden Längenseite der Stadt, von Ofen zu schweigen, welchem die nahe ans Ufer herantretenden Berge nur geringe Entwickelung in die Breite gestatten. Den Fluß überspannt endlich nicht eine ehrwürdige Brücke mit altersgrauen Standbildern, wie bei Prag, sondern der Triumph der modernen Mechanik, die eiserne Hängebrücke, auf deren Festigkeit man so sehr vertrauen kann, daß die Wagen in scharfem Trabe darüber hinrollen. Die Vergangenheit ist auch hier vorhanden, aber ihre Stimme wird übertönt von dem lauten Treiben der Gegenwart. Die Stadt Ofen ist mehr altfränkisch als alterthümlich, die Geschichte schritt stets zerstörend, vernichtend über sie hin, und seit vollends die Nachbarin schnell aufblühend alles Leben an sich zog, ist dem älteren Ofen für immer der Typus des Kleinbürgerlichen, Philisterhaften aufgeprägt. Im

Schatten einer, nach jeder Belagerung und Erstürmung stärker wiederhergestellten Festung, an den Abhängen kahler Felsen ist kein Gedeihen für Handel und Gewerbfleiß, nur deutsche und raizische Weinbauer hängen an dem Boden, der sie, so edel seine Gaben sind, doch nur spärlich nährt.

Die Burg, inmitten der Festung und hart über dem Flusse auf steiler Höhe gelegen, wurde um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf den Trümmern des Schlosses erbaut, welches zur Zeit des Matthias Corvinus und seiner Nachfolger ein Wunderwerk an Größe und Pracht gewesen sein soll, aber in den Türken- und Bürgerkriegen zerstört wurde oder verfiel. Den neuen im Charakter der Zeit ziemlich nüchtern gehaltenen Bau demolirten die Kanonenkugeln der Insurgenten 1849 vom Blocksberge aus, und bei der Wiederherstellung hat man sich auf das Nothwendigste beschränkt. Aber die Lehre blieb nicht unbenützt, auf dem Blocksberg mußte die Sternwarte furchtbaren Festungswerken weichen, welche Ofen vollkommen beherrschen. Auch die Schmucklosigkeit der inneren Räume des Schlosses ist noch ein Andenken an die Belagerung durch Görgey's Corps, so gut wie auf dem Georgiplatze das Denkmal für General Hentzi und die 419 Tapfern, welche mit ihm bei und nach dem Sturm in der Nacht vom 20. auf den 21. Mai fielen; hatten die Kanoniere aus purer Zerstörungswuth das Schloß als Ziel für ihre Bomben gewählt, so ließen nach der Einnahme es die Honveds sich begreiflicherweise nicht nehmen, im Innern nach alter Soldatenmanier aufzuräumen. Die Gemächer sind nur sehr einfach hergerichtet, der schmale, einer Galerie ähnliche Thronsaal mit weißem Marmorstuck und mäßigem Goldornament; die Längenwand des Vorsaals nimmt jetzt Engerths „Schlacht bei Zentha" ein.

Der Festungsberg ist der geeignetste Punkt, um Pest in seiner ganzen Ausdehnung und in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zu überblicken. Ihre lichte, glänzende Seite kehrt die Stadt dem Strome zu. Rechts von der Kettenbrücke zieht sich eine Häuserzeile hin, welche jener in der Wiener Leopoldstadt östlich von der Ferdinandsbrücke zum Verwechseln ähnlich sein würde, schöbe sich nicht ein eigenthümliches Gebäude, halb einem Fort, halb einem Bethause gleichend, in die Reihe ein, die renovirte städtische Redoute! Die Häuserfronte links vom Bruderplatz ist erst in den letzten Jahren ausgeführt worden und in ihr sind die Akademie und das Dampfschifffahrtsgebäude die Hauptmomente. Bald hinter den Dächern dieser nächsten Häuserreihen und einem schmalen Gürtel von Gärten taucht schon die Ebene auf, jene Sandwüste, welche des Heiligen Römischen Reiches Streusandbüchse alle Ehre machen würde, und die, von jedem Windhauch in Bewegung gesetzt, die Straßen der Stadt überschwemmt. Dieser lange, schmale Häuserstreif, dessen größerer Theil noch den Eindruck einer offenen Landstadt macht, welche sich nach und nach in die vorläufig nur durch eine Außenseite und einzelne, wie Tirailleurs vorgeschickte monumentale Bauten repräsentirte Großstadt hineinwachsen soll, die auffallende Jugend jedes einigermaßen bedeutenden Hauses, der gänzliche Mangel an Thürmen (die mäßigen minaretartigen Thürme der Synagoge ragen allein mit ihren vergoldeten Kuppeln aus den Steinwellen empor), das Alles erinnert an die Vorstellungen, welche Reisende uns von den über Nacht aus dem Boden geschossenen amerikanischen Städten beigebracht haben. Was das Bedürfniß erheischt und was eine große Stadt und die Hauptstadt Ungarns insbesondere anstandshalber muß aufweisen können, das wird so schnell als möglich hergestellt. Kirchenbauten können mit einer so eilfertigen Entwickelung nicht gleichen Schritt halten; das einzige in etwas größerem Maßstabe angelegte Gotteshaus, das Leopoldstädter, ein Kuppelbau mit zwei Thürmen an der Südfronte, schreitet noch viel langsamer fort als die Wiener Votivkirche, obgleich die äußerste Sparsamkeit sich überall verräth. Das herrliche Baumaterial, über welches man in Pest verfügt, der Soskuter Sandstein und der rings um Ofen vorhandene rothe Marmor, der sich wohl noch zu anderem, als zu Stiegen, Schwellen und Leichensteinen sollte verwenden lassen, geben öffentlichen und Privatbauten den Anschein soliden Reichthums. Wer aber diesen Eindruck erhalten haben will, darf nicht zu genau hinschauen, denn unmittelbar neben jenem schönen soliden Material macht sich das Surrogat in unerhörter Weise breit. Terracotten krönen das Dach des Akademiegebäudes und die Decke des großen Saales in demselben wird zum Schein von Karyatiden getragen, die — von Gyps sind und durch ein eisernes Rückgrat selbst nothdürftig gehalten werden. Der Oberbau der Akademie ist Holzarchitektur, und in diesem feuer-

gefährlichen Raume wurde die Eßterhazy-Galerie untergebracht. Die Galerie des großen Redoutensaals wird von Säulen getragen, die Marmor scheinen, sich bei der Berührung aber als Eisen enthüllen. Es ist begreiflich, daß die keineswegs reiche Stadt nicht die Mittel aufbringen kann, um eine Reihe großer Bauten gleichzeitig in vollkommen würdiger Weise durchzuführen, so sorgt man denn für falschen äußeren Putz, unbekümmert, welches Aussehen dasselbe nach einigen Jahren haben wird, und vollends unbekümmert um das Verlangen nach Wahrheit in der Kunst. Wieviel auf äußeren Schein gegeben wird, das lehrt auch das vergoldete Gitter, mit welchem neuestens das Nationalmuseum umgeben wurde, und das für lange Zeit die Fonds des Museums erschöpft hat.

Ueberhaupt leuchtet der Pester Architektur kein günstiger Stern. Die Akademie mit ihrem breiten und hohen Mittelbau und unentwickelten Seitenflügeln gleicht dem Pinguin, welchem die Natur in humoristischer Laune an den fetten Körper verkrüppelte Extremitäten setzte, Prunksaal und Stiegenhaus nehmen so viel Raum in Anspruch, daß nicht nur Bibliothek, Sitzungszimmer u. s. w. sich auf's Aeußerste beschränken, sondern selbst der Hof zum Nachtheil für Luft, Licht und Schönheit ein Drittel seines Gebiets an den halbrunden Treppenanbau abtreten mußte. Das Redoutengebäude, 1849 eingeäschert, nachdem schon 1847 das damit zusammenhängende deutsche Theater ein Raub der Flammen geworden war, ist endlich aus den Trümmern auferstanden, während das Schauspielhaus noch immer als traurige Ruine auf den Theaterplatz hinausstarrt. Allein die Kolonnade, welche ehedem als Mittelbau vor die Fronte heraustrat, wurde nicht wieder hergestellt; wie die Längsseite einer Basilica stellt sich die Hauptfronte mit ihren riesigen rundbogigen Fenstern dar und so kolossal in den Verhältnissen, daß sich erst vom jenseitigen Ufer eine Ansicht des Ganzen gewinnen läßt. Durch die Eingänge von den beiden Seitenstraßen gelangt man in ein Stiegenhaus von solcher Höhe, daß die Treppe mindestens doppelte Breite haben müßte, um im Verhältniß zu bleiben. Die künstlerische Ausschmückung dieses ungeheuren Raumes ist mit dem Fries von Lotz begonnen worden, aber theils die Höhe, theils die unvortheilhafte Beleuchtung durch achteckiges Oberlicht, von welchem den Fries gerade der Schlagschatten trifft, rauben der Malerei alle Wirkung. Die Ausführung der Wandgemälde von Than liegt noch in weitem Felde, da es auch hier bereits am Besten gebricht. Der große Saal ist gleichfalls unverhältnißmäßig hoch, die allergrößten Deckengemälde, Oelbilder in mehrfacher Lebensgröße von Than, verschwinden beinahe und zu den Bogen schaut man wie zu Thurmfenstern hinauf. Interessant aber ist ein Vergleich zwischen jenen Deckengemälden und dem Bilde von Wagner, eine Scene aus Matthias Corvinus Leben, welches die eine Seitenwand des Credenzzimmers bedeckt: dort die volle Wirkung der Rahl'schen Schule, hier eine Kälte und Unruhe, ein Mangel an Farbensinn, welcher lebhaft an die Decorirung des Museumssaales mahnt: lichtgraue Pilaster auf mattgelbem Marmorgrunde. Dahin gehört auch das curiose Experiment, den Sandstein der Leopoldstädter Kirche mit weißer Tünche zu versehen.

Und wo sollte man eher Gefühl für Farbe erwarten, als bei einem Volke, das in Körperbildung, Sitte, Temperament, Sprache und Tracht uns Westländer so lebhaft an die orientalische Abstammung mahnt! Aber die ungarische Vorliebe für Pracht und Pomp, die sich sonst vielfach in naiv-theatralischer Weise äußert, hat gerade in diesem Punkte sich der „europäischen Kultur" untergeordnet. Der Magnat hüllt sich bei festlichen Gelegenheiten in blauen oder violetten Sammt, für gewöhnlich trägt er gleich dem Bürger das conventionelle, eintönige Schwarz, selbst schwarze Schnüre und Borten an dem Attila, als schäme er sich im Grunde seines Herzens der Zierrathe, die wieder anzunehmen die nationale Bewegung ihn genöthigt hat.

B. B.

Aus Paris.

Vom Weihnachtsmarkt. — Die architektonische Umwälzung der Stadt. — Zwei neue Kirchen. — Deutscher und französischer Buchhandel. — G. Doré. — Das „Musée rétrospectif". — Ausstellungen. — Versteigerungen.

ομ. Hinter uns liegt Weihnachten, das heiterste Fest der Christenheit, die Wonne der Kinderwelt, der kleinen wie der großen, dessen Millionen Wachskerzen in das nebelfeuchte Dunkel des

kürzesten Tages hineinleuchten, das vorwiegend deutsche Fest, welches Jahr für Jahr seine friedlichen Eroberungen fortsetzt und zahlreiche französische Familien zu der freundlichen Sitte des Christbaumes bekehrt. Sah man doch dieses Jahr schon — fast will mich bedünken zum ersten Mal — schwellende Haufen harzduftender Tannenbäumchen mitten unter dem bunten Gemisch der mannigfaltigsten Gegenstände, alltäglicher sowohl als nie zuvor gesehener, vielleicht vor wenig Wochen erst dem Gehirn eines denkenden Arbeiters entsprungen, den Christmarkt beleben. Denn ein solcher besteht auch hier, nur daß dessen nächste Veranlassung und eigentlicher Angelpunkt der Neujahrstag ist, welcher an Geschenken aller Art, freiwilligen wie abgedrungenen, bescheidenen, wie alles Maaß überschreitenden, alljährlich ungezählte Millionen in Umlauf setzt. Vergebens seufzt und klagt der Hartbesteuerte über das Lästige und Unvernünftige dieser Sitte (er nennt sie „Unsitte") — sie dauert fort — verspricht noch manche festgegründete menschliche Einrichtung zu überdauern, denn derer, die ihre Rechnung dabei finden, sind zu viele. Vergebens auch lehnt sich der griesgrämige und selbstsüchtige Pariser Bummler höhern Standes gegen den Unfug der improvisirten Krämerbuden auf, die ihm „seine Boulevards" verstellen — ihm, dem natürlichen Insassen des aristokratischen Stadtviertels, eine wahre Ueberschwemmung von Blusenträgern, Vorstädtlern oder gar ländlichen Bewohnern der Bannmeile, kurz kleinen Leuten über den Hals schicken, eine Fluth, gegen die kein Anstemmen hilft.

An sonstige Hindernisse des Verkehrs, Hindernisse aller Art, ist der Pariser doch seit geraumer Zeit hinlänglich gewöhnt. Schutthaufen an allen Orten und Enden; lange Reihen rasselnder Karren, um den Schutt zu entfernen, der immer und immer wieder nachwächst, noch längere Prozessionen sechsspännige, hochberäderter Lastwagen, die unter dem Gewicht der kolossalen Werkstücke den Boden erzittern machen; Straßen ganz oder zum Theil abgesperrt, Trottoirs durch hervorragende Gerüste unterbrochen; Staubwolken beim Abbrechen einer Insel von 20, 30 und mehr Häusern; Staubwolken beim Abladen des Gypses zu den Neubauten! Wie manchen Umweg lasse ich mich nicht verdrießen, dem Vorurtheil zu lieb, meinen Lungen, statt solcher Surrogate, wo möglich Luft zuzuführen, so rein als sie eben zu haben ist. Wo hat aber auch jemals, in Zeiten des Friedens, eine menschliche Wohnstätte Aehnliches gesehen? Wo ist jemals eine Stadt uralten Bestandes in einer kurzen Reihe von Jahren in ihrem Grunde so durchwühlt, in ihrem äußern Ansehen so umgestaltet, in all ihren Bestandtheilen so gleichsam durchgeknetet worden? Selbst der Wiener macht sich von den Proportionen, in welchen diese Neugestaltung vor sich geht, kaum eine Vorstellung.

Es wäre nun allerdings Undank und blinder Widerspruchsgeist, wollten wir die Vortheile verkennen, welche dieser gründliche Umbau schließlich dem Verkehre bringt, den wohlthätigen Einfluß, den derselbe auf den Gesundheitsstand der Hauptstadt ausübt, und so manches Andere, das sich nicht abläugnen läßt. Selbst dem, was man gewöhnlich unter Verschönerung einer Stadt versteht, ist reichlich Rechnung getragen. Lange, breite Straßen mit unabsehbaren Häuserreihen, stattliche öffentliche und Privat-Gebäude, neueröffnete Lustgärten, große Plätze mit Baumpflanzungen, und Springbrunnen wo es angeht. Auch große Wasserleitungen sind im Werke, kurz, der Luft, dem Licht, dem Wasser und allen Lebenselementen wird ein freier und reichlicher Zufluß gestattet. Die nächtliche Straßenbeleuchtung wird nicht minder im Auge behalten: die Laternen häufen sich und ihr Zuschnitt wird zusehens eleganter, vom Gußeisen bis zum kostbaren Bronzeguß fortschreitend. Aber trotz Alledem, trotz der Bewunderung der Gaffer, die mit offenen Mäulern dastehen, hat der Verehrer des Alterthums das Verschwinden so manchen ehrwürdigen Denkmals vergangener Zeiten zu beklagen, während es dem Künstler um manche winklige Straße, manchen überhängenden Giebel, manche malerische, wenn auch halb verfallene Häusergruppe leid thut, und der Mann von Geschmack und Einsicht vor einem glänzenden Neubau den Kopf schüttelt, vor einem andern in laute Verwünschungen ausbricht.

Zwei bedeutende monumentale Gebäude sind in der neuesten Zeit entstanden, und sind ihrer gänzlichen Vollendung nahe: die Dreifaltigkeitskirche, welche in Zukunft den Prospect der Chaussée d'Antin abschließen wird, und St. Augustin, deren imposante Masse mit einer hohen Kuppel die Eintönigkeit des neueröffneten Boulevard de Malesherbes unterbricht. Aber gerechter Himmel, welcher Styl, oder besser gesagt, welche Styllosigkeit, welches bunte und wie zufällige Gemisch disparater Bauformen, ohne leitendes Prinzip! Es ist unbegreiflich, daß Architekten von Ruf,

Männer, die in ihrer Jugend vieljährige Studien in Italien und Griechenland gemacht haben, nicht lebhafter von der Wichtigkeit einer harmonischen Durchdringung der Theile und von der wohlthuenden Wirkung einfacher Grundlinien überzeugt sind! Ueberhaupt, was geschieht nicht Alles zur Pflege und Aufmunterung der Kunst und der Künstler; und doch, wie selten wird uns der Genuß zu Theil, ein Werk entstehen zu sehen, dessen Inhalt und Form sich vollständig durchdringen, bei dessen Anblick uns das Herz klopfte, wie bei so manchem Werke, das die vergangenen Jahrhunderte uns vermacht, mag es sich nun um das Höchste handeln, einen Riesenbau oder ein historisches Bild, oder um ein Erzeugniß des Kunstgewerbes, einen silbernen Pokal, einen Bücherdeckel.

Das Wort, das mir hier unversehens in die Feder kommt, bringt mich auf eine Bemerkung, die ich Ihnen nicht vorenthalten will. Meine Aufrichtigkeit ist Ihnen ohnedieß längst bekannt — und wie Sie im Geist dazusetzen werden, auch meine Anglomanie. Seit einigen Jahren schickt auch der deutsche Buchhandel seine außerordentlichen Leistungen auf den Weihnachtsmarkt nach Paris: Cotta seinen Reinecke Fuchs, seine Prachtausgaben von Schiller's und Uhland's Gedichten, Sauerländer seinen Rückert'schen Liebesfrühling, Leipziger Verlagshandlungen eine Prachtbibel und so manches Andere. Druck und Papier dürfen sich so ziemlich mit dem messen, was anderswo geleistet wird, wiewohl auch darin die Engländer uns voran sind*). Aber nun die Einbände, namentlich die aus Leipzig kommenden, welcher Abstand! Welcher Mangel an Solidität sowohl als an Geschmack! Und nicht nur von Prachtbänden gilt diese Bemerkung, sie findet auch vollkommen ihre Anwendung bei den anspruchlosen Erzeugnissen, z. B. der britischen Bibelgesellschaft. Mit welch praktischem Sinn und Verstand, wie sauber und wie fest der englische Arbeiter seinen Band herzustellen weiß! Welchen „Stempel" und wie guten Schick das hat! Unbefangene Beobachter, Statistiker, Ethnographen mögen nun entscheiden, ob der Deutsche in diesen Dingen von der Natur stiefmütterlicher begabt ist, oder ob es ihm an Ausbildung fehlt. Soviel scheint mir ausgemacht, daß die rühmlichen Anstrengungen, die wir besonders die Engländer machen sehen, um das Kunstgewerbe zu heben, schon unverkennbare Früchte getragen haben, so zwar, daß die Franzosen, die in Dingen des Geschmacks, in Eleganz der Form und Zierlichkeit der Arbeit sich des Vorrangs sicher glaubten, in vielen Fällen vor der englischen Concurrenz zu zittern anfangen.

Da wir eben von Büchern und Einbänden sprechen, so will ich dies Beispiel festhalten und daran erinnern, mit wie viel Einsicht und Glück, und wie enge Franzosen und Engländer, namentlich aber die letzteren, an die unerreichbaren Vorbilder des 15. und 16. Jahrhunderts auch auf diesem speziellen Gebiete sich anschließen. An's Werk denn, und legt unseren Gewerbschülern und angehenden Handwerkern, legt der Jugend überhaupt, ja — um es gerade herauszusagen — legt unsern bildungsbedürftigen höheren Ständen mustergiltige Vorbilder, Erzeugnisse der künstlerischen Thätigkeit vergangener Jahrhunderte so zahlreich wie nur möglich vor Augen, damit nicht unsere Handwerker vor denen des Auslandes sich zu verstecken brauchen, wenn unsere Künstler ihren Künstlern rühmlich vorangehen, damit nicht der Franzose über unsere Einbände die Nase zu rümpfen habe, während er beim Oeffnen des Buchs staunend und beschämt sich zurückziehen muß!

Ich habe hier einen Vergleich im Auge, der sich wie ungesucht darbietet, ja der sich Jedem aufdrängen muß, welcher mit Schnorr's ausgezeichnetem Bibelwerk vertraut, all den Lärm mit anhört, welcher seit vier Wochen über Gust. Doré's neue illustrirte Bibel aufgeschlagen wird. G. Doré, ein noch ganz junger Mann, hat sich seit einigen Jahren ausschließlich auf künstlerische Ausschmückung klassischer Werke der Weltliteratur gelegt, wozu ihn unverkennbares Talent, eine reiche, bewegliche Einbildungskraft und eine unglaubliche Handfertigkeit und Rüstigkeit des Schaffens in hohem Grade befähigen. Sein größtes Unternehmen war bis jetzt Dante's göttliche Komödie, sein gelungenstes Perrault's Kindermärchen. Die Verlagshandlung von Mame in Tours hatte ihn hierauf mit

*) Letzteres möchten wir nicht ohne Weiteres zugeben. Unter den neuesten Leistungen des deutschen Buchdrucks darf sich beispielsweise T. O. Weigel's Prachtwerk: „Die Anfänge der Buchdruckerkunst in Bild und Schrift" mit jedem ausländischen Erzeugniß ähnlicher Art messen. Erwähnenswerth ist ferner, daß verschiedene englische Verlagswerke von tadelloser Eleganz, die Jedermann für dortige Produkte hält, nirgends anderswo als in Leipzig gedruckt sind; so z. B. Crowe's und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, wie wir aus bester Quelle versichern können, obwohl der Verleger, Herr Murray, es wohlweislich verschwiegen hat. A. d. H.

Zeichnungen zu der heiligen Schrift betraut, und Doré's Bibel ist gerade zur rechten Zeit für die Etrennes erschienen, doch in weniger als acht Tagen vergriffen gewesen. Wer sich mit der Aufschrift begnügt, ohne nach dem Inhalt des Textes zu fragen (ich spreche natürlich nur von der künstlerischen Beigabe, der zu Liebe man eben diese Bibel kauft), oder nur sich durch ein imponirendes Quart-Format, durch tadellose typographische Ausstattung, wie durch großartige Compositionen mit unabsehbaren Perspektiven phantastischer Gebäude, durch reichliche Engelserscheinungen mit gespreizten Flügeln, durch wirkungsvolle Gegensätze von Schwarz und Weiß, durch Giacomelli's beständig wechselnde Verzierungen bestechen läßt, der ist entzückt. Wer aber die Vertiefung, den Ernst, die Weihe sucht, die dieser Gegenstand verlangt, der sieht sich bitter getäuscht, und so hört man auch aus dem Munde besonnener Männer ein einstimmiges Verdammungsurtheil.

Wie gesagt, hier feiert, beim Vergleiche mit Schnorr's gediegener Leistung, der deutsche Geist seinen Triumph. Aber das soll uns nicht genügen, soll uns keineswegs träge und sicher machen. Sind wir das Höhere im Stande, warum das scheinbar Leichtere und Geringere verschmähen? Paris und London sind vorangegangen; aber Wien und München sind mit ihren kostbaren und reichen Sammlungen an Kunstgegenständen aller Art bald genug nachgefolgt. Eine Ausstellung, speciell zum Vorbilde und zur Aufmunterung für das Kunstgewerbe bestimmt, hat Paris diesen Herbst veranstaltet. München hat eine solche auf nächsten Herbst angekündigt. Eines der Mitglieder des Münchener Ausschusses hat sich über zwei Monate hier aufgehalten und dem „Musée rétrospectif" eine mehr als oberflächliche Aufmerksamkeit geschenkt. Es fehlt in diesem Stücke auch bei uns nicht an Eifer und gutem Willen. Ueberhaupt ist man manchmal versucht zu glauben, daß in dieser Richtung des Guten fast eher zu viel als zu wenig geschehe, so wenigstens in Frankreich. Hier hat das Ausstellungswesen eine solche Höhe erreicht, daß nachgerade keine Provinzhauptstadt mehr zurückbleiben will, und daß, wer anders Lust dazu verspürt, in einem Monat zehn Schaustellungen von Kunstwerken besuchen kann. Die hiesigen Kunstblätter sind beständig mit den betreffenden Bekanntmachungen angefüllt. In den ersten Tagen des December schloß das „Musée rétrospectif" seine Thore, und es erfolgte die Preisvertheilung. Damit aber war es für das laufende Jahr noch keineswegs abgethan. In den letzten Tagen (21.—24. Dec.) wurden dem Publikum die Arbeiten der Kunstschulen vorgelegt, um dasselbe in Stand zu setzen, von den Fortschritten der Zöglinge unter dem neuen Regiment, das nunmehr seit einem Jahr in Wirksamkeit gewesen, sich aus eigener Anschauung zu überzeugen. — Zu derselben Zeit fand, als Krone des Ganzen und gleichsam als „Bouquet" zum Jahresschluß, eine „internationle" Ausstellung — gemästeten Geflügels und verschiedener Käsearten statt, und es soll diese letztere Ausstellung, so behaupten böse Zungen, einer lebhafteren und allgemeineren Theilnahme sich zu erfreuen gehabt haben, als sämmtliche Kunstausstellungen des Jahres zusammengenommen. Jedenfalls war der Absatz reißend und lebhaft der Genuß, den die Liebhaber fanden. Roquefort trug die goldene Preismedaille davon, welche Camambert ihm streitig machte. Allein Emmenthaler, Stilton und und Strachino — über den Limburger bin ich ohne zuverlässige Nachrichten — erhoben lebhafte Einsprache, und machten kein Hehl daraus, daß ihnen ein französisches Preisgericht nicht dazu angethan scheine, einen vollkommen unparteiischen Ausspruch zu thun.

Doch mit diesem Geschmack im Munde möchte ich die Leser nicht entlassen. Daher schließlich noch die Nachricht, daß die bevorstehende Winterjahreszeit uns eine große Anzahl nicht unbedeutender Bilder-Versteigerungen zu bringen verspricht. Die erste wird die des Nachlasses von Troyon dem berühmten Thiermaler, sein, welcher jetzt schon mit Spannung entgegengesehen wird. Dann wird die des verstorbenen van Cuyck, eines sehr thätigen und glücklichen Spekulanten erfolgen, der eine gutgewählte Sammlung neuer Bilder hinterlassen. Hierauf folgen die aristokratischen Namen Marquis de Valori, Comte d'Espagnac, Marquis du Blaizel und ohne Zweifel noch andere Sammlungen alter Bilder. Bei den drei Genannten ist die italienische Schule vorwiegend. Ob aber der Erfolg der Versteigerung Pourtalès sich dieses Frühjahr erneuern wird, wie ein oder der andere Besitzer sich schmeicheln mag, das will mir mehr als zweifelhaft erscheinen.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Ferdinand Waldmüller.

Mit Abbildungen.

Der österreichische Kunstverein in Wien brachte gegen Ende des vorigen Jahres in seine für gewöhnlich recht eintönigen Ausstellungen eine dankenswerthe und auch allerseits mit Dank aufgenommene Abwechslung: zwei Monate hindurch waren seine Säle mit Werken Rahl's gefüllt, und ein dritter gehörte dem ihm so bald gefolgten Waldmüller. Daß Pedanten die Gelegenheit nicht verpassen durften, unfruchtbare Vergleiche zwischen den beiden Künstlernaturen anzustellen und den Einen auf Kosten des Andern oder doch mit giftigen Seitenblicken auf die angebliche Ueberschätzung des Andern herauszustreichen, kann Niemanden befremden. Wohl hätte sich den ästhetischen Kleinkrämern mit dem Worte Göthe's der Mund stopfen lassen: Seid froh, zwei solche Kerle zu haben! Allein zum Frohsein war der Moment wenig geeignet, die Trauer überwog, daß die beiden „Kerle" ihre Plätze leider ganz leer gelassen, daß, so weit man auch Umschau hält, sich bis jetzt Niemand entdecken lassen will, der ihnen ähnlich zu werden verspräche. Und ein Moment der Vergleichung drängte sich in der That Jedem auf: wie schwer und wie spät beide in ihrer Heimath die gebührende Anerkennung gefunden hatten!

Nur mit der Biographie Waldmüller's im Kopfe konnte man begreifen, daß ein und derselbe Künstler die leider ganz ungeordnet durcheinander hängenden anderthalbhundert

Bilder gemalt habe. Sinnigste Betrachtung und tiefstes Verständniß der Natur und offenbare Gewaltthätigkeit gegen dieselbe, unbekümmertes Vorwärtsschreiten auf ganz eigenen Bahnen und ängstliches Kopiren, künstlerische Keuschheit und Manierirtheit, feinste Empfindung und Geschmacklosigkeit durchsetzen sich gegenseitig in der Weise, daß es ohne jenen Kommentar einem Kunstkritiker schwerlich gelingen würde, aus den Bildern den Entwickelungsgang des Künstlers zu konstruiren. In der That dürfte Waldmüller's Entwickelungsgang auch kaum seines Gleichen haben.

F. G. Waldmüller, 1793 in Wien geboren, wurde für den geistlichen Stand bestimmt; die Liebe zur Kunst war aber schon in dem Knaben so stark, und sein selbständiger Charakter machte sich schon damals so sehr geltend, daß die Eltern, deren Plane so durchkreuzt wurden, sich ganz von ihm lossagten. Er ließ sich dadurch nicht irre machen, nahm Unterricht bei einem Blumenmaler, besuchte dann die Akademie und verdiente sich daneben den Lebensunterhalt durch das Illuminiren von Bonbonbildern. Die Sorge für's tägliche Brod trieb ihn aus der Schule, als er kaum die Elemente des Zeichnens inne hatte; bei dem Hofschauspieler Lange lernte er ein wenig mit den Oelfarben umgehen, und nun fing er an zu porträtiren. Der ungarische Landtag des Jahres 1811 verhieß dem jungen Künstler ausgiebige Beschäftigung, er begab sich nach Preßburg und fand dort wirklich nicht allein Arbeit (man ist versucht, ihn für den Maler der „ungarischen Nationalgesichter“ in Brentano's Erzählung zu halten!), sondern auch so viel Beifall, daß der Banus von Kroatien, Graf Gyulai (Vater des unglücklichen Feldherrn von 1859), ihn als Zeichenlehrer seiner Kinder mit nach Agram nahm. Der drückendsten Sorgen sah sich Waldmüller also unerwartet früh überhoben, aber um welchen Preis! Total unfertig wie er war und sehr geneigt, seinem eigenen Kopfe zu folgen, brachte er nicht nur drei Jahre in Agram zu, welche bei dem Mangel guten Rathes und guter Vorbilder für ihn rein verloren waren, sondern schloß auch bei so jungen Jahren ein Ehebündniß mit der Sängerin Weidner, das ihn nöthigte, seine Frau von einer Provinzialstadt zur andern zu begleiten, je nachdem dieselbe ein Engagement erhielt. Als sie endlich an das Hofopertheater in Wien kam, wollte Waldmüller nachholen, was, wie er sehr wohl fühlte, ihm abging, und warf sich auf das Kopiren von Gemälden des Belvedere, aber auch dies ohne Anleitung, ohne Wahl, ohne Verständniß. Er selbst sagte später von dieser Zeit: „Allerdings durfte ich mir gestehen, ich sei ein ziemlich gewandter Techniker geworden, aber der Geist, der schöpferische Geist, der eigentlich das Kunstwerk zu einem solchen stempelt, hatte mir noch nicht gelächelt.“ Solche Kopien wurden eine Zeit lang gesucht, dann blieben die Abnehmer aus, und er griff wieder zum Porträt. Um nicht genöthigt zu sein, den Hintergrund von einem Landschafter malen zu lassen, fing er jetzt an, Studien nach der Natur zu machen, und das wurde für ihn entscheidend. Das Auge war ihm jetzt geöffnet, er studirte, versenkte sich in die Natur, folgte ihr mit der Treue und Hingebung, die wir an den Werken seiner besten Periode bewundern, und wurde auf diesem Wege der größte Genremaler, dessen Oesterreich sich rühmen kann; aber weil seine früheren planlosen Bestrebungen ihn nicht zum Ziele geführt hatten, verwarf er nun jedes andere Studium als das der Natur, erklärte allem Kopiren, allem akademischen Unterricht den Krieg. Er wollte, wie ein geistvoller Kritiker sich ausdrückt, „die Kunstgeschichte bei sich selber anfangen,“ verlangte, daß seine Schüler es ebenso machen sollten, und predigte die neue Lehre in Broschüren, welche ihm Manchen entfremdeten, der durch seine Bilder gewonnen war, welche ihm endlich auch seine amtliche Stellung als Professor und Custos der mit der Wiener Akademie der bildenden Künste vereinigten Lamberg'schen Gemäldegalerie kosteten. Denn, wieviel persönliche Verhältnisse zu seiner Entfernung mitgewirkt haben mögen, natürlich war es immer-

hin, daß man seine rücksichtslosen Angriffe gegen die Akademie mit seiner Stellung an derselben unvereinbar fand.

Mit der Hälfte seines Gehaltes, mit 400 Fl. pensionirt, mußte der vierundsechzigjährige Mann wieder anfangen, um's Brod zu arbeiten, und er entwickelte eine riesige Productivität, gerieth aber auf neue Abwege. Wie man erzählt, kam er auf seine alten Tage auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlichte malen. Das erklärt wohl die seltsame grelle Farbengebung auf vielen seiner spätesten Bilder und wird auch nicht wenig zu jener Schwächung seiner Sehkraft beigetragen haben, welche ihm in den letzten Jahren viel Noth und Kummer bereitete. Denn obgleich seine Bilder sich gut verkauften, namentlich in England gesucht wurden, und obgleich ihm durch kaiserliche Gnade im Jahre 1864 sein volles Gehalt gewährt wurde, war er genöthigt zu arbeiten, so lange er noch lebte. Sein Tod erfolgte am 23. August vorigen Jahres.

Waldmüller's Glanzzeit fällt in die Jahre 1830 bis 1850. Damals schuf er die Werke, welche einen gewiegten Kunstkenner zu dem Ausspruch bestimmten: „Daß Waldmüller in rein malerischer Hinsicht, besonders durch seinen unvergleichlichen Farbensinn nicht minder als durch höchste Unbefangenheit und Natürlichkeit entschieden über Knaus steht, ist für mich eine ausgemachte Sache. Nur ist Knaus viel gewandter, er weiß viel mehr zu interessiren, weiß die Sache mundgerecht zu machen; unerreicht ist er in der Beobachtungsgabe, und während Waldmüller gründlich gemüthlich, ist Knaus immer vorwiegend pikant, geistreich und satirisch. Eine Parallele aber, die nicht zu vernachlässigen, ist Danhauser's Erfolg und die Gleichgültigkeit des Publikums gegen den unendlich überlegenen Waldmüller. Danhauser's Erfolg ist hauptsächlich der Wahl der melodramatischen Gegenstände zuzuschreiben." Wesentliches wird sich gegen dieses Urtheil nicht einwenden lassen; allein es ergeben sich für dasselbe noch andere Gesichtspunkte. Knaus malt Dorfnovellen; gleich den Dichtern, mit welchen wir ihn durch diese Bezeichnung zusammenstellen, macht er seine Studien allerdings nach der Natur, ist aber keineswegs sicher vor der Uebertragung von Stimmungen und Motiven aus der Sphäre der Gebildeten in die bäuerliche Welt, vor der Einmischung von Zügen salonmäßiger Empfindsamkeit, während Danhauser den Novellisten verglichen werden kann, welche die philisterhafte Alltäglichkeit durch Kriminalromantik zu koloriren bemüht sind. So tief in das Volksleben eingedrungen wie Waldmüller ist wohl kaum ein moderner Genremaler, höchstens möchten wir ihm Rudolf Jordan nahestellen, der seine Nordseefischer fast so genau „innen und außen" kannte, wie Waldmüller seine Bauern der niederösterreichischen Waldthäler, bei dem aber der Humorist überwog. Waldmüller's Scenen aus dem Volksleben muthen uns niemals, wie die meisten Genrebilder vom Niederrhein, aus der Wetterau, aus den bayerischen Alpen u. s. w., wie Gruppen auf der Bühne oder auf Maskenbällen an. Er kostümirt nicht beliebige Modelle oder „ideale" Gestalten, wie er sie eben für seinen Zweck braucht, kopirt auch nicht einzelne brauchbare Figuren, die ihm begegnen: die Menschen, die Wohnungen, die belebte Natur, die Atmosphäre stimmen so vollkommen zusammen, spiegeln so ungeschminkt die Wirklichkeit ab, daß man ihn in dieser Beziehung unbedenklich den besten Niederländern an die Seite stellen darf. Liegt seine Hauptstärke in der Darstellung gemüthlicher Situationen, so geht er doch den Konflikten, welche in jener einfachen Welt heimisch sind, durchaus nicht aus dem Wege, ohne sich dabei in die Tendenzmalerei zu verirren. Mit Recht wurde ihm ein instinktives Gefühl für das, was das Genrebild sein soll und darf, nachgerühmt, und es unterliegt keinem Zweifel, daß eben deshalb die Zukunft seine Bilder viel höher schätzen wird, als die Arbeiten unzähliger Maler, die ihren Lohn in jedem Sinne schon von ihrer Gegenwart empfingen.

Sein wahrhaft naives Gemüth machte ihm das Studium der Kinderwelt naturgemäß zu einer Lieblingsbeschäftigung und befähigte ihn, die kleinen Freuden und Leiden der jungen Weltbürger mitzuempfinden und mit seltener Meisterschaft zu schildern. Da ist keine Stufe in der kindlichen Entwickelung, die wir nicht von Waldmüller, meistens wiederholt, sehr reizvoll, immer einfach und wahr, behandelt haben. Der Säugling zappelt vor Lust auf dem Schooße der Mutter und wird vom Vater mit stolzer Befriedigung betrachtet, oder er schlummert, von sorglichen Augen behütet, dann wandert er mit den größeren Geschwistern in den Wald, um die ersten Blumen zu pflücken, schlägt den rauheren Pfad zur Schule ein und bringt verklärten oder zerknirschten Angesichts den Lohn seines Thuns nach Hause, stottert dem Großpapa einen Glückwunsch zum Namenstage, empfängt die Gaben des Christkindes oder die Labe an der Klosterthür. Diese einfachsten und alltäglichsten Vorgänge werden unter des Künstlers Händen — von dessen bester Zeit wir reden — nie trivial; die Pietät und Freudigkeit, welche den Maler bei der Arbeit erfüllten, theilen sich dem Beschauer mit, wir stimmen in das helle Lachen ein und lächeln mitleidig über die tragikomische Geberde des abgestraften Sünders. Und so begleitet Waldmüller das Leben seiner Freunde, der niederösterreichischen Landleute, auf Schritt und Tritt, dolmetscht uns Freude und Trauer, die mit dem Abschied vom väterlichen Hause, mit Liebe und Ehe, mit Gelingen und Mißlingen des Schaffens und Wirkens, mit Krankheit, Genesung und Tod in ihre Hütten Einzug halten. Wie die Kindheit weiß er auch den Frühling ungemein glücklich zu malen; aus Bildern, wie die Kinder im kaum belaubten Walde (ein von ihm oft benutzter Vorwurf) und der Greis, welcher nach der Krankheit zum erstenmal wieder in's Freie tritt, weht uns echte, reine Frühlingsluft, das Herz erfrischend und erweiternd, an.

Das Bild, von welchem eine Kopie diesem Hefte beigegeben ist, drückt recht treu das künstlerische Wesen Waldmüller's aus. Wir blicken in die Stube eines Waldbauern, die Stube, denn in dem einen engen Raume haust die ganze Familie: rechts das große Familienbett mit geblümten Vorhängen, in der Ecke zwischen den beiden Fenstern der Tisch, um welchen die Mahlzeiten Alt und Jung versammeln, mit den beiden unbeweglichen Bänken, darüber ein Wandschrank für die Schätze des Hauses, das Gebetbuch, eine Schnur falscher Korallen, einige Kaffeeschalen und Gläser, die nicht im täglichen Gebrauche sind; an den Wänden auf Glas gemalte Heiligenbilder und „geweihte" Andenken an eine Wallfahrt nach Mariazell, am Kleiderkasten der Rosenkranz. Und durch's Fenster überblicken wir auch gleich das weitere Heimwesen, buntblühende Bohnen ranken sich von dem Stückchen Gartenland herein, ein paar Obstbäume bedecken den Raum zwischen Haus und „Heustadel", dessen Giebel die Aussicht begrenzt. Vater und Mutter sind draußen bei der Arbeit, die Sorge für den jüngsten Sprößling ist der „großen" Schwester überlassen, die, selbst noch Kind, ihres Vertrauensamtes mit aller Treue wartet. Wohl ist die Luft schwül in dem niedrigen Gemach und Frische ist es schwerlich, was durch das offene Fenster hereindringt, die Kleine lehnt wohl den Kopf, der ihr so schwer wird, auf den Arm, aber die Augen sind munter und hängen mit unendlicher Zärtlichkeit und stolzer Freude an dem Gesicht des tiefathmenden Brüderchens, das ihr zum Dank dafür mit den derben Fäusten das Haar zerraufen wird. Das Alles verräth freilich Laufberger's treffliche Radirung den Lesern auch ohne unsere Erklärung, aber die glückliche Farbenwirkung des Bildes müssen sie, uns auf's Wort glaubend, wenigstens zum Theil sich hinzudenken. ††



F. Waldmüller gem. F. Laufberger rad.

Geschwisterpaar.

Im Besitze des Herrn O. Mündler in Paris.

[illegible] Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Kaulbach als Illustrator der deutschen Klassiker.

I.

Goethe's Frauengestalten.

Als im Jahre 1859 die Fluth unserer Schiller- und Goetheliteratur durch eine neue Sturzwelle vermehrt wurde, erregte die akademische Festrede, welche Jakob Grimm in Berlin hielt, ein Interesse, das in keinem Verhältnisse zu dem kleinen Umfange derselben stand. Wer erinnerte sich nicht mit freudiger Zustimmung jener kleinen Schrift, jener ebenso geistreichen als gemüthvollen Parallele, welche der Altmeister deutscher Sprachwissenschaft daselbst zwischen den beiden Dichtern aufgestellt hat! Dieselbe bewegt sich nicht in kühlen Philosophemen, in gelehrten Paradoxen, sondern in der rein menschlichen Sphäre, der die Dichter selbst und ihre Werke angehören, in der sie wirken, in der sie verstanden sein wollen. Unter Anderem gibt da Grimm einen schlichten, sinnigen Erklärungsgrund für die verschiedene Wirkung und Popularität der beiden Dichter, indem er bemerkt, wie — von ästhetischer Beurtheilung ganz abgesehen — Schiller große, feste Männercharaktere neben schattenhaften Frauen, Goethe dagegen insbesondere vollkommene, idealische Frauenbilder geschaffen habe, denen gegenüber seine Männergestalten oft schwächlich, ja erbärmlich erscheinen; man denke nur an seinen Clavigo, Werther, Tasso, Eduard, ja Faust und an Goethe selbst in seinen Liebesverhältnissen. Die Menge kümmert sich wenig um Theorie und ästhetische Feinheiten und bei den Frauen, die einmal Alles in der Welt vom Punkte der Liebe betrachten, stand Goethe entschieden im Nachtheile. Schiller ward der Dichter der Jugend und der Frauen und seit jeher gedeiht der parnassische Lorbeer am besten unter der Pflege weiblicher Hände. Goethe dagegen wurde die Freude des echten, selbstbewußten Mannes.

Verweilen wir gern bei jedem neuen Gesichtspunkte der beliebten Parallele, so werden wir gerade aus diesem betrachtet der bildenden Kunst eine tiefere, innere Berechtigung zugestehen, Schiller vorzüglich in seinen männlichen Idealen, Goethe in seinen weiblichen aufzufassen und darzustellen. Sollte es noch möglich sein, das Echtnationale an Goethe zu bezweifeln, ein Blick auf seine Frauengestalten müßte es unmöglich machen. Der Sinn für wahre Weiblichkeit adelt den germanischen Stamm. In Goethe hat dieser Sinn einen vollendeten Ausdruck erhalten; er hat wie kein Anderer die Welt des Weibes, des deutschen Weibes, erkannt und verherrlicht, und wir haben Beweise genug, daß er darin, in dieser seiner Größe, den Wälschen stets unverständlich bleibt.

So scharf Goethe seine Frauenideale charakterisirt hat, immer bleibt es ein kühner Griff, diese duftigen Gestalten in Linien, in sichtbare Formen fassen zu wollen. Kaulbach gebricht es bekanntlich bei der Wahl seiner Stoffe nicht an Kühnheit, aber gerade hier hat er sich darin überboten. Diese Behauptung mag auffallend erscheinen, wenn wir, fern von jeder Hyperkritik, den Erfinder der Hunnenschlacht, den Meister des Reinecke Fuchs aufrichtig bewundern. Damit sind aber auch die Gipfelpunkte von Kaulbach's Talent bezeichnet, das Erhabene einerseits, das Komische andererseits. Es sind dies bekanntlich die

Extreme in der mannigfachen Tonleiter schöner Verhältnisse; in Kaulbach berühren sich dieselben. Was dagegen zwischen diesen beiden Extremen liegt — kurz das Schöne im engeren Sinne — wird der Natur dieses Künstlers in demselben Maße fremd, als es sich von einem dieser Pole entfernt.

Durch die Ueberladung und große Lebendigkeit seiner Kompositionen wird das Erhabene überdies auf die gefährlichen Spitzen des Pathetischen und Prächtigen getrieben, seine Komik wieder wird dadurch zum Humor. Darum dürfen wir es als gewagt bezeichnen, wenn Kaulbach es unternommen hat, die stille Anmuth, die harmonische Tiefe Goethe'scher Frauengestalten in sichtbaren Formen nachzudichten; er hat dabei — so sonderbar das auch klingen mag — mehr gewagt, als bei den Entwürfen für seine kulturgeschichtlichen Monumentalwerke im Berliner Museum.

Nachdichten dürfte für die gedankenschwere Darstellungsweise Kaulbach's mindestens ein ebenso bezeichnender Ausdruck sein, als Malen. Die „Frauengestalten" liegen übrigens — von den Kupferstichen abgesehen — nur als photographirte Cartons vor uns, und bewähren auf's neue, daß der Künstler in der Zeichnung eine seltene Gewandtheit und Vollendung besitzt. Vor dieser kalligraphischen Schönheit, vor dieser eleganten Technik muß jeder Skrupel zurückweichen, welchen etwa ein kühler, wohlgespitzter Zirkel abstelzen könnte. All diese äußeren Vorzüge predigt am besten der erste Anblick.

Um so mehr kommt hier die Auffassung in Betracht, welche hinter dieser Ausführung steht und bei längerem Anschauen laut und lauter zu uns spricht, obwohl nicht immer in harmonischen Tönen. Bei allem äußeren Aufwande starrt uns oft innere Leere entgegen, bei allem Ebenmaß der Gliederformen suchen wir umsonst in der Bewegung und im Antlitz der Hauptpersonen die Seele, den Schlüssel der Situation. Der Mangel an Erfindung individualisirter Gesichtsformen wirkt hier sehr störend, obwohl sich dieser Umstand aus der künstlerischen Richtung Kaulbach's von selbst erklärt. Das Reinmenschliche, das Ewigweibliche ist ihm einmal nicht wahlverwandt. Um so mehr Sinn hat er dagegen für das Instinctive, das uns im Thier- und Kinderleben so sehr anspricht, und welches beim Erwachsenen, beim ganzen Menschen wieder hervorbricht, wo immer ein heftiger Affect oder der Wahnsinn die Zügel des freien Selbstbewußtseins zerreißt. In allen diesen Fällen ist Kaulbach's Griffel an seinem Platze, und so ganz Unrecht hatte jener Spekulant doch nicht, der ihm zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn das allerdings zweideutige Kompliment machte, er habe ein ganz besonderes Talent für Narren.

Eine edle, tiefangelegte Menschlichkeit entzieht sich, wenn nicht seinen Blicken, so doch seinen Händen. Daher gerathen seine „Frauengestalten" überall in's Extreme oder in's Schablonenhafte; wie wir ja bei Kaulbach auch gewöhnt sind, in den Hexen Macbeth's, den Erinnyen des Orestes, den Waldgeistern des getreuen Eckart oder in den verschiedensten Kindergruppen immer wieder alte Bekannte zu treffen. Wo diese Frauengestalten geistig sein wollen, werden sie geisterhaft, wo sie gefühlvoll sein wollen, werden sie geziert, wo sie aber tändelnd, erschrocken, rasend erscheinen, da sind sie es wirklich und ganz. Mit solchen Mitteln bleibt es trotz allem Zierrathe schwer, Goethe's Frauenbildern gerecht zu werden, so wie uns niemand mit dem Vortrage eines Liedes erfreuen wird, das großentheils ganz außerhalb seines Stimmumfanges liegt. Die Gretchen, Leonoren, Mignon sind unser, sie leben in unserem Geiste; daher protestiren wir so lebhaft, wenn eine bizarre Darstellung die Kreise stört, die unsere Phantasie von Jugend auf um dieselben gezogen hat; es ist uns, als ständen wir vor dem verpfuschten Porträt eines geliebten Wesens.

Kaulbach scheint übrigens zu fühlen, daß er sich hier nicht in seiner eigentlichen Sphäre bewegt, und es sieht fast so aus, als hätte kein innerer Antrieb, sondern blos ein specieller Auftrag

ihn zu diesem Unternehmen veranlaßt. Als Geständnisse in diesem Punkte glauben wir ansehen zu dürfen: vorerst die Wahl sonderbarer Frauencharaktere, zu denen auch Goethe's Muse und die Kinder im getreuen Eckart zählen, sodann aber die gesuchten Situationen, in denen er diejenigen vorführt, die so wie Mignon und Clärchen nicht in seinem Bereiche liegen. In dem Grade, als er sich nicht auf solche Weise günstigere Vorbedingungen geschaffen hat, entfernt sich auch sein Bild mehr und mehr vom Ideale unseres Dichters bis zu der erschreckenden Kluft, die zwischen seinem und Goethe's Gretchen liegt.

Ueberblicken wir in Kürze die Blätter seiner Goethe-Galerie, so merken wir bald, daß Kaulbach dem guten Wirthe des Evangeliums nachgeahmt hat, der seinen Gästen zuerst den besseren Wein schenkt, und in Ermangelung eines tieferen, sich von selbst darbietenden Eintheilungsgrundes halten wir uns an die chronologische Folge der Eindrücke, wie wir solche bei dem Erscheinen der einzelnen Lieferungen empfangen haben. Die erste Lieferung erscheint uns weitaus als die werthvollste. Dieselbe enthält Werthers Lotte, Iphigenie auf Tauris und die Adelheid aus Götz von Berlichingen. Lotte ist in dem reizenden, beliebten Moment aufgefaßt, da Werther sie das erstemal sieht, wie sie ihren kleinen Geschwistern das Abendbrod schneidet. Wir wollen nicht weiter nach dem „simpeln weißen Kleide", nach den „frischen, muntern Wangen" fragen — ihre Gestalt macht einen mehr hohen als anmuthigen, doch aber einen befriedigenden, warmen Eindruck. Dazu trägt allerdings die Kindergruppe, die sie heischend umgiebt, nicht wenig bei. Die Ausführung dieser Staffage ist auch so allerliebst, daß sie bis auf all die sinnigen Einzelheiten unsere Aufmerksamkeit hinlenkt — ja bis auf die Katze, welche mit theilnahmsvoller Geringschätzung auf das verlassene Spielpferd herabsieht. Wird auch unser Auge durch diese bei Kaulbach unvermeidlichen Details von der Hauptperson abgezogen, so verfehlt doch das Ensemble seine Wirkung nicht. Dieser Unterstützung entbehrt dagegen Kaulbach's Iphigenie der Kontrast der lungernden Eumeniden, des verzweifelnden Orestes kommt der Priesterin nicht zu Statten.

Beim dritten Blatte des ersten Heftes ist Kaulbach ganz in seinem Element. Er greift aus dem Götz nicht die zartfühlende Schwester des Helden, Maria, nicht dessen ehrsame Hausfrau „Elisabeth" heraus, sondern Adelheid von Walldorf, die Zierpuppe des bischöflichen Hofes zu Bamberg. Halten wir ihm einmal diese Wahl zu Gute, dann müssen wir auch seiner Darstellung unbedingten Beifall zollen. Dieselbe entspricht wie keine andere der Situation im Gedichte. Es ist der Beginn des zweiten Actes; das gefallsüchtige Weib hat sich nach wohldurchdachtem Matt leicht zurückgebeugt und blickt mit einem überlegenen Lächeln auf den alten Bischof, der noch ohne eine Ahnung des sicheren Ausganges über dem Schachbrette brütet. Eine solche Scene kann durch Karikaturen oder durch das parodirende Verhältniß zwischen der Heldin und ihrer Katze nicht leiden, eher gewinnen, und aus der lüsternen Grimasse des singenden Libetraut, der mit einem wahren Faunsgesicht behaftet ist, hören wir fast den einschlägigen Vers seines zweistrophigen Liedchens:

Mit Pfeilen und Bogen
Cupido geflogen 2c.
Da fand er die Busen
Ach leider so bloß 2c.

Aus dem folgenden Hefte wäre zunächst Hermann und Dorothea zu erwähnen; so muß man das Bild auch nennen und nicht Dorothea allein; denn trotz der umgekehrten Anordnung in der Perspective steht hier entschieden der Jüngling im Vordergrunde, nicht die Persönlichkeit des Mädchens. Ursache davon ist wohl die Stelle, welche hier illustrirt

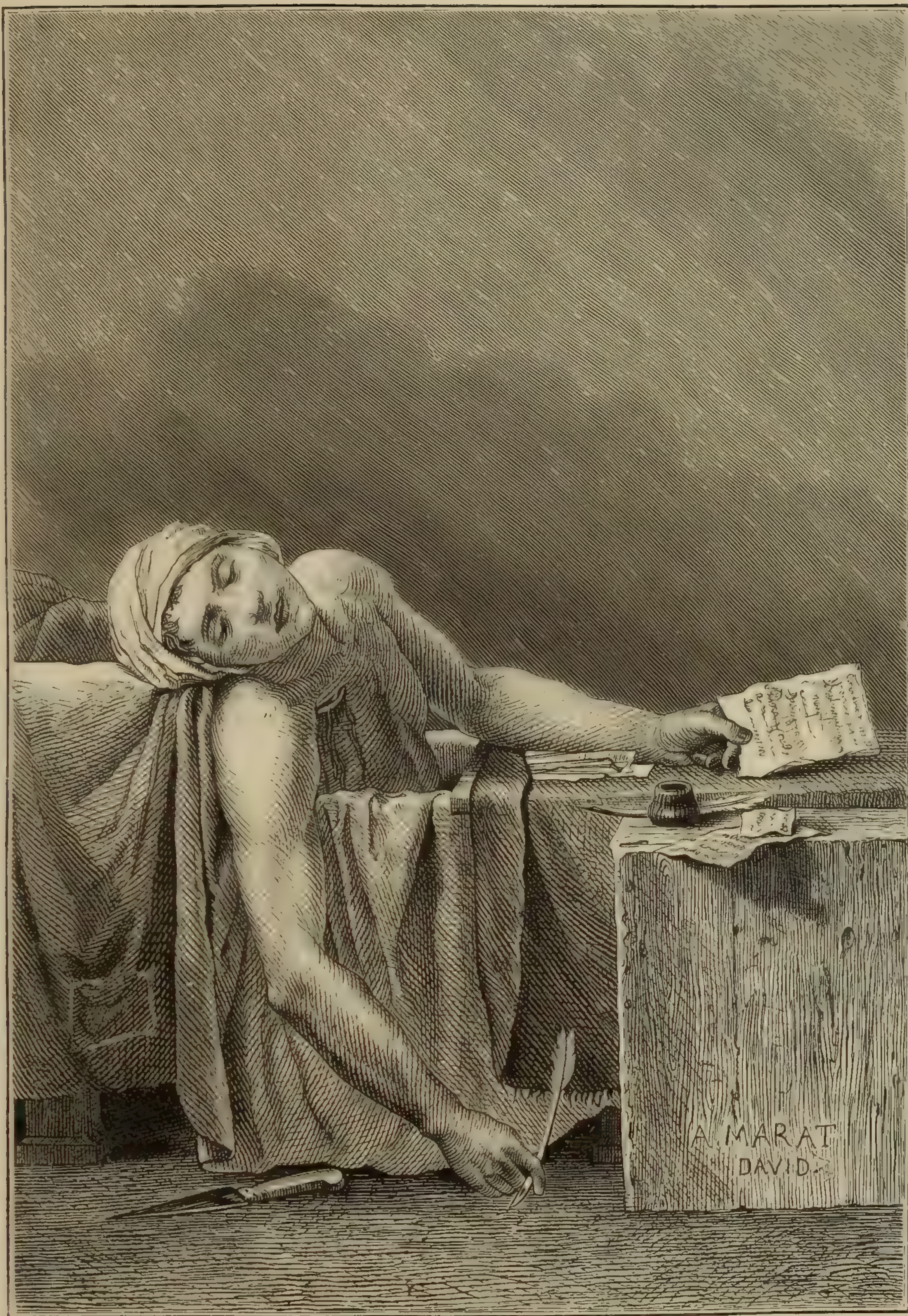
wird. Das kräftige Paar steigt nach der traulichen Rast unter dem Birnbaume hinab in's väterliche Haus:

Sorglich stützte der Starke das Mädchen, das über ihm herging;
Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,
Fehlte tretend, es knackte der Fuß, sie drohte zu fallen.
Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,
Hielt empor die Geliebte, sie sank ihm leis auf die Schulter, u. s. w.

Trotz der ungünstigen Situation der Heldin, verweilen wir doch gerne vor diesem Blatte, bevor wir zum folgenden übergehen. Bei Kaulbach's „Frauengestalten" dürfen wir uns nun einmal nicht gerade auf die Gestalten der Frauen kapriciren. Wir stehen vor der „Dichterweihe" Goethe's, entnommen der „Zueignung" seiner Gedichte. In tausend Falten schwillt es um die reizende Gestalt des schwebenden Weibes. Das ist Goethe's Muse — bis auf den Kopf, dessen wesenloses Gepräge die ganze Gestalt zu einem schönen Gespenst entgeistigt. Wem dies Urtheil zu hart dünkt, der versuche es, in seiner Phantasie jenes unbeschreibliche Lächeln, jene hohen Worte in diese Lippen zu legen.

Egmont's Clärchen, das Veilchen, das im Verborgenen jedem neuen Tage entgegenduftet — vielmehr jedem Abend, an dem er, der Herrliche, kommt — wie hat es Kaulbach dargestellt? In dem Moment der höchsten Verzweiflung, die sie im fliegenden Nachtgewande hinaustrieb auf die Straßen, welche sie sonst nur sonntäglich betrat, durch die sie sittsam nach der Kirche ging u. s. f. Zwar kehrt sie uns den Rücken zu, so daß wir vom Antlitz wenig mehr als das Näschen und den allzuweit geöffneten Mund sehen. Ist dies aber ein Augenblick, in dem die bildende Kunst ein Clärchen zu charakterisiren vermag, wo Brackenburg ihr zuredet: „Hier sind wir beide toll . . . Du bist außer dir", und sie auch noch Kraft genug hat, das bald einzusehen? Dazu die Staffage der schreienden Fischweiber und die furchtsamen Grimassen der Brüsseler Bürger, deren direkte Vorfahren wir mit Schrecken in Kaulbach's Narrenhause entdecken. Alle Anschaulichkeit und Korrektheit der Ausführung kann uns mit dieser Geschmacksrichtung nicht versöhnen.

Dasselbe gilt von den beiden Blättern, welche dem Gretchen im Faust gewidmet sind. Gretchen auf dem Kirchgange mit dem frischen Blumenkranz im gewellten Haare, mit den fliegenden Zöpfen — dazu noch einen Blumenstrauß neben Gebetbuch und Rosenkranz in der Hand, dies Gretchen voll flatternder Mäschchen und Bändchen läßt vor lauter Aeußerlichkeiten an keine Gemüthstiefe glauben; das runde Kindergesicht blickt völlig starr und gedankenlos vor sich hin. Der Dichter hat sich das Gretchenideal sicher ganz anders gedacht, jedes deutsche Gemüth muß es sich ganz anders vorstellen und jede nur einigermaßen begabte Schauspielerin wird eine gesunde Phantasie auf bessere Spur weisen. Desgleichen lassen wir diesen allzu biedern Faust gerne wie einen Prediger im Hintergrunde stehen, sammt seinem Mephisto, der teuflischer ist, als der Teufel. Solch ein Gretchen mag sich allerdings vor der Mater dolorosa bei dem ergreifenden Monologe so geberden, wie sie uns das zweite Blatt darstellt. Dies dürfte der schwächste Punkt der ganzen Sammlung sein. Vor dem modernen Sockel des lebensgroßen Andachtsbildes liegt ein Mädchen, leidenschaftlich über die gebrochenen Hände mit Rosenkranz und Gebetbuch vorgeworfen, daß die gelösten Zöpfe hüpfen; ein ideelles Obergewand ist herabgeglitten, so daß die Schultern nur von Linnen bedeckt sind — das soll das auf der Straße betende Gretchen sein! Von den Gesichtszügen sieht man Gottlob gar nichts, es wird uns aber auch jede Vorstellung abgehen, wenn wir an den Grisettenkopf dieses Gretchens denken. Das kann herzlich kichern, maßlos jammern, aber aufgehen in einem einzigen tiefen Gefühle, sich verzehren im einsamen Schmerz bis zur Verzweiflung, das ist diesen Zügen so fremd, wie dem Kätzchen das Fliegen. Die Gruppe der Klatschfrauen am



DER ERMORDETE MARAT VON JACQUES LOUIS DAVID.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

Brunnen, die zwar im Hintergrunde, aber in der besten Beleuchtung steht, kann so wenig wie beliebte Episoden aus dem Taubenleben die Leere des Vordergrundes verdecken.

Als fühlte Kaulbach seine Schwäche, in den Gesichtszügen und dem feineren Muskelspiel des Körpers psychische Vorgänge auszudrücken, hilft er sich durch verschiedenartige Verdeckung der Züge einerseits, durch leidenschaftliche, extreme Bewegungen andererseits. Nirgends wird es ihm gelingen, für eine Frauengestalt Goethe's einen plausiblen Typus aufzustellen, nirgends zeigt er seine Meisterschaft in der Beschränkung. Damit gelangt er aber auch an jene Grenze, wo die Kunst aufhört und die Bravour anfängt. Und wie weit ab liegt diese Grenze von jener centralen Klassicität, an der Lenau so schön rühmt:

Daß sie am Schmerz, den sie zu trösten
Nicht wußte, mild vorüberführt,
Erkenn ich als der Zauber größten,
Womit uns die Antike rührt.

In Eugenie, der „natürlichen Tochter", jener nicht eben sehr vollendeten Frauengestalt Goethe's, hat Kaulbach gleichwohl einen sehr dankbaren Stoff für seine Darstellung gefunden, da er vor dem Beginne jedes ernsten Konflictes jenen Moment herausgreift, wo sich das Mädchen mit kindlicher Freude vor dem Spiegel kniend schmückt. Der Kontrast dieser heitern, schwellenden Gestalt gegen die markirten Züge der mahnenden Erzieherin macht eine gute Wirkung. Viel mehr läßt sich eben aus einem solchen Stoffe nicht machen und wohlerzogene Jünglinge unserer Tage werden gewiß entzückt ausrufen. eine Ballfigur comme il faut!

Im vierten Heft begegnen wir zwei Blättern, auf denen eigentlich wenig von Frauengestalten zu sehen ist, wenn auch die Titel „Helena" und „Mädchen im Walde" sich den Anschein geben. Das erste stellt die Entstehung des Euphorion im zweiten Theile des Faust dar. Für das schöne Frauengespenst dürfte sich kaum Jemand interessiren und der Künstler hat diesmal sehr wohl gethan, Kopf und Gestalt desselben durch die Umarmung des Faust zum großen Theile zu verdecken. Die äußere Form der Götterleiber läßt Raum genug zur Bewunderung und es ist gut, nicht weiter zu denken. Das andere Blatt ist eine äußerst gelungene Illustration zur Ballade „der getreue Eckart". Um dessentwillen übersehen wir es gewiß gerne, daß aus den Kindern hier eine Mehrzahl von weiblichen Kindern werden mußte, um dann doch einigermaßen die Aufnahme in diesen Frauencyklus zu motiviren. Der Schrecken, der in die gedrängte Kinderherde gefahren ist, äußert sich bis in die kleinste Kleinigkeit, ohne die Beängstigung auf den Beschauer fortzupflanzen; vielmehr bewahrt die Gruppe zwischen den „unholdigen Schwestern" und dem „alten Getreuen" die mildere Stimmung des Balladentones.

Beim dritten Blatte dieser Lieferung könnte man Kennern Goethe's, denen dasselbe neu ist, getrost einen Preis aussetzen für die bestimmte Bezeichnung des Stoffes, den es behandelt, — kaum würde der Preis gewonnen werden. So vertraut uns der Gegenstand an sich ist, hier trauen wir unseren Augen nicht. Auf erhöhtem Sitze thront eine fast orientalische Schönheit in reichem festlichen Anzuge. Indeß die Hand leicht mit einer frischen Rose spielt, haftet ihr Blick starr auf dem Jünglinge, der bescheiden ihr zu Füßen steht. Eine Reihe von Hofdamen, die als handgreifliche Karikaturen stark hervortreten, lassen über den äußeren Adel der Fürstin keinen Zweifel; vor ihnen tritt die Freundin, Leonore, im Vordergrunde links, gar stiefmütterlich zurück, da man doch ihr allein die Berechtigung des Daseins zugestehen möchte. Denn allerdings, die südlich-prächtige Hauptfigur ist niemand anders als die Prinzessin aus Tasso, deren Seelenadel allein der Dichter verherrlicht und dem deutschen Gemüthe akklimatisirt hat. Das Ganze soll die erste Be-

gegnung Tasso's mit der Prinzessin darstellen, deren er selbst im ersten Auftritt des zweiten Aufzuges Erwähnung thut, indem er sie daran erinnert, wie er:

Dann in das Zimmer trat, wo du uns bald,
Auf deine Frau'n gelehnt erschienest — mir
Welch' ein Moment war dieser! O vergieb!
Wie den Bezauberten von Rausch und Wahn
Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt;
So war auch ich von aller Phantasie,
Von jeder Sucht, von jedem falschen Triebe
Mit Einem Blick in deinen Blick geheilt.

Diese Stelle bildet den Anknüpfungspunkt für den schwachen Faden, der Kaulbach's Zeichnung mit Goethe's Dichtung verbindet. Dieser entlegene Moment aber erschien Kaulbach als der darstellungswürdigste, und dieser prunkende Aufzug wäre es gewesen, was der Dichterseele imponirte!

Ebenso muß denn auch Mignon, dieses sensitive Noli me tangere aus Goethe's Frauenflur, in Parade ausrücken. Der Künstler wählte nämlich den Moment, wo das Mädchen als Engel verkleidet im langen weißen Gewande mit goldenem Gürtel, Diadem und großen Pappflügeln auf dem Tische sitzt und der lauschenden Kinderschaar „mit unglaublicher Anmuth" das schöne Lied vorsingt, wovon wir freilich blos den offenen Mund sehen können. Auch in der Gesichtsbildung dieser Mignon dürfte eine große Familienähnlichkeit mit jener Prinzessin Leonore auffallen, wenn auch nach dem Gesagten nicht Wunder nehmen.

In der Darstellung von Lili's Park fand Kaulbach Gelegenheit, sein seltenes Studium der Thierwelt in sinniger Weise zu verwerthen. Befremden muß uns nur die primitive Auffassung dieses offenbar allegorischen Gedichtes, das, nebenbei bemerkt, eben nicht zu den besten Repräsentanten der Goethe'schen Lyrik gehört.

Die nächste Lieferung brachte „Ottilie" aus den Wahlverwandschaften und „Goethe in Frankfurt", letzteres eine biographische Scene, weit mehr Wahrheit als Dichtung, wo der Schlittschuhlaufende Goethe trotz der vierfachen Mehrzahl der Damen am Ufer die Hauptperson ist. Ottilie sitzt im Nachen, die Leiche des ertrunkenen Kindes auf den Knieen; in der Art, wie sie die schönen Arme krampfhaft gegen die Brust preßt, liegt viel Naturwahrheit und es hebt sich die lichte Gestalt vortheilhaft von dem dämmerigen Hintergrunde der Platanenwaldung ab. Die Isolirung der Gruppe ertheilt dem Ganzen mehr Würde und Poesie als all die obligaten Staffagen; es thut einem förmlich wohl, von der gewohnten Aufdringlichkeit des vielen Lebendigen und Gaffenden verschont zu sein, obwohl sich Kaulbach auch hier etwas lauschendes Rothwild und ein beredtes Käuzchen nicht versagen konnte. Da sich der Künstler jedoch zugleich über seinen Salto mortale durch theilweise Verdeckung der Gesichtszüge hinweggeholfen hat, so macht dies Blatt im Vergleich mit den meisten übrigen der Sammlung einen befriedigenden, der dichterischen Intention nahezu entsprechenden Eindruck.

Doch erhalten wir auch hier keine Goethe'sche Frauengestalt, sondern eine Goethe'sche Scene, eine Handlung, an welcher eine Frau betheiligt ist. Diese Unterscheidung scheint uns bei dem Titel „Frauengestalten" sehr erheblich, denn wir finden nirgend eine Figur von epischem Charakter, d. h. eine solche, welche den Inbegriff dessen, was ihr der Dichter in seinem Werke beilegt, anschaulich machte, eine Gestalt, die zu diesem Ideal und zu keinem anderen taugte, ein Wesen, das uns, so zu sagen, seine Geschichte erzählte. Statt dessen erhalten wir eine dramatische Darstellung, eine bestimmte Scene aus Goethe's Werken,

worin ein beliebiges Weib die Rolle einer Goethe'schen Frauengestalt spielt. Dieselbe Figur könnte auch eine andere Rolle in einer anderen Handlung spielen. Nichts nöthigt uns beim Anblick dieser Gestalt, der anderen Situationen, in welche der Dichter sie versetzt, zu gedenken; nichts veranlaßt uns, ihr dichterisches Thun und Leiden aus ihrer Erscheinung zu erklären. Kaulbach gibt uns eben keine Typen, keine Porträts dichterischer Ideale, sondern dramatische Effecte, Tableaux, lebende Bilder. Etwas Fremdartiges, Willkürliches, Gemachtes steht zwischen der Dichtung und dem Bilde und diesem fehlt daher die Unmittelbarkeit, die uns zum Glauben hinreißt — zum Glauben an die Nothwendigkeit, mit der ein Kunstwerk aus dem andern hervorgeht.

Dies Alles gilt denn auch mehr oder minder von den noch folgenden Blättern, wie „Alexis und Dora" und „Friederike Brion". Letzteres ist ein liebliches Genrebild voll niedlicher Einzelheiten. Im oberen Stockwerk lehnt der alte Pastor, seine Pfeife schmauchend und freut sich der munteren Buben mit dem Butterbrod, indem die Mutter eine Flasche Wein bringt, im unteren Stockwerk sitzt Friederike lesend und träumerisch hingelehnt, daneben ihre Schwester am Spinnrade und gewissermaßen noch ein Stockwerk tiefer der Hund, der in die Ferne blickt, wo ein Reiter herannaht, dann Krautköpfe und Rüben, worauf eine muntere Schnecke einen Angriff macht — das Alles, von Baumgrün und Weinreben eingefaßt, giebt eine heitere Feierabendstimmung, über der wir die miteingewobenen Hauptpersonen leicht vergessen.

Zur Erklärung oder Rechtfertigung der letzten drei Blätter erschien es gerathen, einen Text beizugeben. Dieser überhebt uns einer näheren Betrachtung derselben, denn die Entschuldigung bewährt nur zu sehr das alte Sprüchwort: „Qui s'excuse s'accuse", wo die reiche Darstellung noch Manches bemänteln könnte, deckt die Beschreibung alle Schwächen vollends auf. Bei „Dorothea und die Auswanderer" werden wir aus Lessing's Laokoon belehrt, „daß der Künstler dieselbe Situation, die der Dichter geschildert hat, oft gar nicht darstellen könne und oft gezwungen sei, sie wesentlich zu modificiren". Wie wir gern zugeben, „bietet unsere Galerie für diese ästhetischen Wahrheiten die merkwürdigsten Belege". „Goethe in Weimar" ist ein theatralisches Seitenstück zu „Goethe in Frankfurt", ohne poetischer und den Frauengestalten günstiger zu sein. Im „Heidenröslein" endlich ist das Ei des Columbus zum Stehen gebracht! so ruft der Kommentator. „Ein lyrisches Gedicht in ein Bild zu verwandeln — sagt er — das ist gerade als ob man den Wiesenduft greifen, den Gesang der Nachtigall auf Noten bringen, den Duft der Rose auf ein Fläschchen füllen sollte." Wir gestehen die Schwierigkeit dieser Aufgaben gerne zu — ja deren Unmöglichkeit, falls hier nicht Riechpölsterchen, Drehorgel und Rosenöl substituirt werden. Betrachten wir aber des Räthsels gepriesene Lösung, so fragen wir uns vergebens: Wozu dies Experiment oder wozu noch die Anlehnung an den Dichter? In dem Raffinement solcher Kunststücke geht die Kunst unter und was darauf noch folgen kann, ist die Sündfluth.

Doch wäre es ungerecht, wollten wir für eine verfehlte Richtung den Künstler allein verantwortlich machen. Er wird darin sicher von einer parallelen Geschmacksrichtung seiner Zeit gestützt und getragen — mit oder ohne Bewußtsein. Gewisse äußere Vorzüge seiner Technik und Komposition sind unter allen Umständen hoch anzuschlagen, und Vorzüge und Schwächen haben wohl gleicher Weise dazu beigetragen, Kaulbach zu unserem Modekünstler, zum deutschen Gustav Doré zu machen. Bietet Kaulbach nur unermüdlich seine munteren Kinder, gleißenden Damen, schwellenden Weiber, so ist er seiner Bewunderer sicher; und wir schließen hier vorläufig mit der beruhigenden Ueberzeugung, die Zahl derselben durch unseren freimüthigen Widerspruch nicht verringert zu haben. **M. Th.**

Der ermordete Marat von J. L. David und die Kunst unter der französischen Revolution.

Von

Julius Meyer. *)

Mit Abbildung.

Es ist nicht blos um der Seltenheit willen, daß diesmal die Zeitschrift ihren Lesern den ermordeten Marat von David nach dem Stiche von Morel vorführt**); sondern ebensosehr, um sie mit dem Meisterwerk eines Künstlers bekannt zu machen, der die ganze Kunst seiner Epoche beherrschte, bei seinen Lebzeiten von den Franzosen wenigstens den größten Meistern fast gleichgestellt wurde, nun aber im Rückschlag gegen jene blinde Bewunderung geringgeschätzt und fast zur Seite geschoben wird. Doch hat das merkwürdige Bild noch ein weiteres Interesse: als der treffende Ausdruck nämlich des innigen Zusammenhangs, der kurz vor und während der Revolution zwischen der Kunst und dem Leben bestand. Dieses engere Verhältniß zwischen David und seiner Zeit, die tief eingreifende Wechselwirkung zwischen der Malerei, an deren Spitze er stand, und der allgemeinen Gesittung, ist bisher kaum näher gewürdigt und betrachtet worden, und doch bezeichnet gerade dies den Charakter und Werth dieser Kunst, wie es andrerseits manche Seite des Lebens aufhellt. Unser Gemälde aber werden wir in der vollen Mitte jener Wechselbeziehung als ihr reifes Erzeugniß antreffen, das zugleich, wenn auch im Kleinen, ein furchtbares Spiegelbild der durch die Revolution aufgewühlten und zerrütteten Zeit ist. Ebendies auch wird uns erklären, wie der Meister, dem man nun alle Empfindung, alle Phantasie, fast alles Talent, ja selbst ein gutes Theil seines früher unbestrittenen Könnens abgesprochen hat, dennoch ein wirkliches Meisterwerk hervorzubringen im Stande war.

Wer kennt nicht wenigstens von Hörensagen die „klassischen" Gemälde, in denen David die Antike der Form wie dem Inhalt nach in den engen und steifen Model einer akademischen und in falschem Pathos befangenen Anschauung eingoß; wer erinnert sich nicht, wenn von ihm die Rede ist, an die theatralische Gespreiztheit, an das todte und abgezogene Formenwesen seiner Figuren? Und in der That scheint David die Malerei von dem Zwang der konventionellen Kunstweise des Zopfs nur erlöst zu haben, um ihr die neue Fessel einer gleichfalls gemachten und wieder in's Akademische auslaufenden Schönheit anzulegen. Es fehlt ihm fast durchaus an der Ursprünglichkeit, an dem Wurf des Lebens. Indem er einseitig und unselbständig an der klassischen Form festhielt, nahm er der Malerei gleichsam ihre eigene Seele, um ihr eine plastische einzubilden. Auch gebricht es meistens seinen Bildern an der tieferen malerischen Beziehung der Gestalten, an der von Einer Handlung zusammengeschlossenen Anordnung. Diesem plastischen Charakter entspricht ferner das eintönige, glutlose, bald gypsartige, bald bunte Kolorit, die durchsichtige, verschmelzende und

*) Zum Theil Abdruck aus dem unter der Presse befindlichen Werke des Verf. „Geschichte der modernen französischen Malerei".

**) Es existiren von dem Stich nur drei Abdrücke, wovon zwei in der Kupferstichsammlung der k. Bibliothek zu Paris, nach deren Einem die Zeichnung für unseren Holzschnitt genommen ist, der dritte in unbekannten Händen. Das Gemälde war gleich nach seiner Vollendung von Morel, der die Weise des Meisters und den Charakter seiner Bilder mit besonderer Treue wiederzugeben wußte, gestochen worden. Die eigenthümliche Wirkung des Bildes, die sich im Stich noch erhalten hat, ist in unserer Zeichnung etwas abgeschwächt, da diese, obgleich einem geschickten Schüler Gerome's anvertraut, in der Gewalt des Ausdrucks und in der Energie der Formengebung das Original nicht ganz erreicht hat.

glatte Arbeit des Pinsels. Der Künstler hatte keinen Sinn für die bewegte, farbenglühende Erscheinung des in die Wirklichkeit verschlungenen Lebens; ganz von der Form beherrscht, sah er von jeher nur auf die Reinheit des Linienzuges und den Adel „klassischer" Körper. Seine idealen Gestalten aber sind kalt und naturlos, ohne tieferen Ausdruck und Charakter, der Leib ohne individuelle Bildung, die Bewegungen fast immer dem aufgeregten Geberdenspiel der Bühne entnommen, die Gruppirung ohne Sinn für die Verflechtung des natürlichen Vorgangs, selbst die Linien ohne den seelenvollen Fluß des Lebens.

Und dennoch hatte David kein kleines Ideal im Auge. Der von einer großen edlen Leidenschaft getriebene Mensch, in einem erhöhten Momente des Lebens, befreit von den Schwächen und Zufällen des alltäglichen Daseins, in der Vollendung der antiken Form und in schwungvoller Bewegung des plastisch durchgebildeten Körpers: das war das Ziel seiner Kunst, dessen wirkliches Vorbild seiner tiefsten Ueberzeugung nach nur im Alterthume zu finden war. Und ebendies, der Ernst, der aus der ganzen Auffassung sprach und den Beschauer mit dem ahnungsvollen Zuge einer neuen Zeit anwehte, das war es, was gleich einem seiner ersten Werke, dem Schwur der Horatier (1784), einen fast beispiellosen Erfolg verschaffte. Schon damals beschäftigten römische Geschichte und römische Tugend die Gemüther und die klangvollen römischen Namen, mit denen man später von der Rednerbühne des Konvents aus Geschichte machte, waren deshalb ihrer Wirkung so sicher, weil ihnen die allgemeine Stimmung entgegenkam. „Wir waren, erzählt einmal Nodier, auf den eigenthümlichen Ton der Revolutionssprache mehr vorbereitet, als man glauben sollte und es kostete uns nicht viel Arbeit, von den Studien unserer Gymnasien zu den Kämpfen des Forums überzugehen. Auf den Schulen z. B. gab es Preisaufgaben der Art: wer höher stehe, der ältere Brutus, der seine Kinder, oder der jüngere Brutus, der seinen Vater richtete, und so haben Livius und Tacitus mehr gethan, das monarchische System zu zerstören, als Voltaire und Rousseau". Auch David war von diesem republikanischen Geiste bewegt, der in dem jüngeren Geschlecht der Gebildeten schon gährte, und so kam in seinen Horatiern ein Pathos zum Ausdruck, das in der Brust der Beschauer einen vollen und nachhaltigen Wiederklang fand. Das Bild war wie der leuchtende Wiederschein des noch latenten, aber mit neuer Kraft sich regenden Lebens; zudem in der römischen Form, in welche sich dieses mit Vorliebe kleidete. Daher begann schon mit diesem Bilde die Rückwirkung der Kunst auf die Sitte und schon versuchten die Frauen, sich das Haar in der Weise zu ordnen, wie es die Schwestern der Horatier trugen.

Und so ist überhaupt die innere Verwandtschaft des Aufschwungs, den namentlich in David die Malerei nahm, mit der politischen Revolution, die neue Wechselwirkung zwischen Kunst und Sitte nicht zu verkennen. David und die Schule, die sich nun schon um ihn bildete, räumten die ganze ächt malerische Kunstentwicklung, welche zwischen der antiken Formenwelt und dem 18. Jahrhundert liegt, entschieden und mit Einem Male zur Seite, ganz ähnlich, wie die Revolution mit rücksichtsloser Schneide jeden Zusammenhang mit der geschichtlichen Vergangenheit rundweg löste, um sich auf den Boden der abstrakten „Menschenrechte" zu stellen. Beide, indem sie von der Weise und dem System ihres Jahrhunderts sich lossagten, brachen zugleich mit den weiter zurückliegenden Zeiten. Wie ferner den Männern des Konvents und der Ausschüsse — denen wenigstens, die es ehrlich meinten — die römische Bürgertugend als das höchste Ideal erschien, zu dem die Menschheit um jeden Preis und auf dem geradesten Wege zurückkehren müsse: so erhielten die ersten epochemachenden Bilder Davids ebensowol von diesem politischen Pathos, als von der römischen Anschauung der Form ihren Charakter und ihre Bedeutung. Beide endlich erklärten sich gleich entschieden gegen die Welt des Mittelalters und das Reich der christlichen Mythe.

Für beide gab es keinen christlichen Gott und keine Heiligen mehr, und schon damit leitete David die neue Epoche der Malerei ein, daß seine Richtung im Princip der religiösen Kunst ein für allemal ein Ende machte. Als ihm einmal ein Christus bestellt war und er alles Weigerns ungeachtet zur Ausführung gedrängt wurde, lieferte er endlich den Heiland, aber mit den Zügen eines Gardesoldaten. Es war nur die Rückseite dieses Bildes, wenn die Republik das „Fest der Vernunft" feierte und als Sinnbild derselben ein schönes Weib in halb klassischer, halb idealer Drapirung auf antikem Sessel dem Volk vorantragen und dann seinen Blicken enthüllen ließ, gleich dem Allerheiligsten: wie Chaumette im Konvent ausrief, „statt eines todten Idols das lebendige Bild der Vernunft, ein Meisterwerk der Natur".

Indessen, ebensowenig wie für das Christenthum hatte jene Zeit ein Verständniß für die realen Verwicklungen des Lebens und der Geschichte überhaupt. Der Mensch sollte ohne Weiteres das Ideal einer abstrakten Vollkommenheit verwirklichen, der Gedanke unmittelbar in die That übergehen; alle Vermittlungen, individuelle Eigenheiten, alle Unterschiede, das endlose Spiel persönlicher Kräfte und Wechselwirkungen sah man nur als Hindernisse an, die kurzer Hand auszurotten seien. Die Revolutionspolitik kannte schließlich nur öffentliche Menschen, die ohne jede Besonderheit die unterschiedslosen Glieder des Staates sein sollten; das System der St. Just und Robespierre ging auf Vernichtung jeder geistigen Eigenthümlichkeit aus, sie erklärten die Republik für „die Verschmelzung aller Interessen, aller Willen, aller Talente", und der Gleichheit im Staate sollte die Gleichheit der Sitte und des Lebens entsprechen. Aehnlich faßte die neue Malerei den Menschen, was den Inhalt anlangt, nur mit dem Pathos eines öffentlichen Zweckes auf, was die Form betrifft, nur in der normalen Vollendung seines körperlichen Daseins. Insofern waren beide gedankenhaft, absichtlich verschlossen gegen die Mannigfaltigkeit des natürlichen Lebens, gleichgültig ebensowol gegen die tieferen Vorgänge in der menschlichen Seele, als gegen die individuelle und vielfach gebrochene Außenseite der Erscheinung. Damit trifft ganz zusammen, daß die Malerei ihre bedeutsamen Motive fast nur noch im monumentalen Maßstab gab; daß sie den Ausdruck einfach menschlicher Gefühle mit dem des politischen Pathos nicht in Einklang zu bringen wußte, alle Körper in den Model eines von der Antike abgezogenen Ideals goß und kaum ein anderes Gesetz der Komposition kannte, als das der Linienharmonie.

Auch hatte das Pathos der Bürgertugend, das gleich sehr den Konvent wie die Kunst begeisterte, bei beiden den gleichen deklamatorischen Charakter. Wieviel von ihrem Nachruhm hat die Gironde dem rednerischen Talent und Einfluß ihres Vergniaud zu verdanken; wie oft haben oratorische Wendungen — die aus Berechnung selbst der nüchterne Robespierre nicht verschmähte — das Schicksal des Einzelnen und des Ganzen bestimmt. Merkwürdig, daß sogar dieser Zug in der Malerei wiederkehrt, die es doch nur mit der sichtbaren Erscheinung zu thun hat. Ganz ähnlich wirken die Bilder Davids, die es mit jenem politischen Inhalt zu thun haben, wie wenn ihre Gegenstände von der Rednerbühne herab mit gehobener Stimme erzählt würden. Und auch das haben wir bei David gefunden, daß hinter diesem deklamatorischen Schwung so gut wie keine Empfindung steckt. Ebendies ist für die französische Revolution so bezeichnend, daß sich in nicht wenigen ihrer hervorragenden Menschen mit einem fanatischen Eifer innere Kälte verbindet. Man kennt die gefühllosen Naturen der Sièyes und Robespierre; aber auch die meisten Girondisten zeigen jene eigenthümliche Mischung. Man schwärmte für eine Republik nach antikem Muster, entschied aber mit kühlem Gleichmuth über das Schicksal Frankreichs. Große Talente und Charaktere, welche von innerem Feuer getrieben die Welt mit sich reißen, hatte überhaupt

jenes Zeitalter nicht aufzuweisen; es war eine Bewegung, die ganze Klassen ergriff, ohne sich in die geistige Stärke Einzelner zu verdichten. Die Roland, die über ihre Zeitgenossen eines Urtheils wol fähig war, spricht einmal ihr großes Erstaunen aus über „die allgemeine Mittelmäßigkeit" der Staatsmänner. In der Kunst und Literatur war es nicht anders; auch in ihren Führern fehlte der geniale Funke, der ein neues mächtiges Leben hervorruft und zündend selbst in die Seele der Nachkommen einschlägt. Daher haben jene epochemachenden Werke Davids für den Jetztlebenden kaum mehr als ein historisches Interesse. Der Mangel an eigenthümlicher Phantasie und starker Naturanlage, der die Zeit kennzeichnet, zeigt sich schon in der unselbständigen Nachbildung des Alterthums.

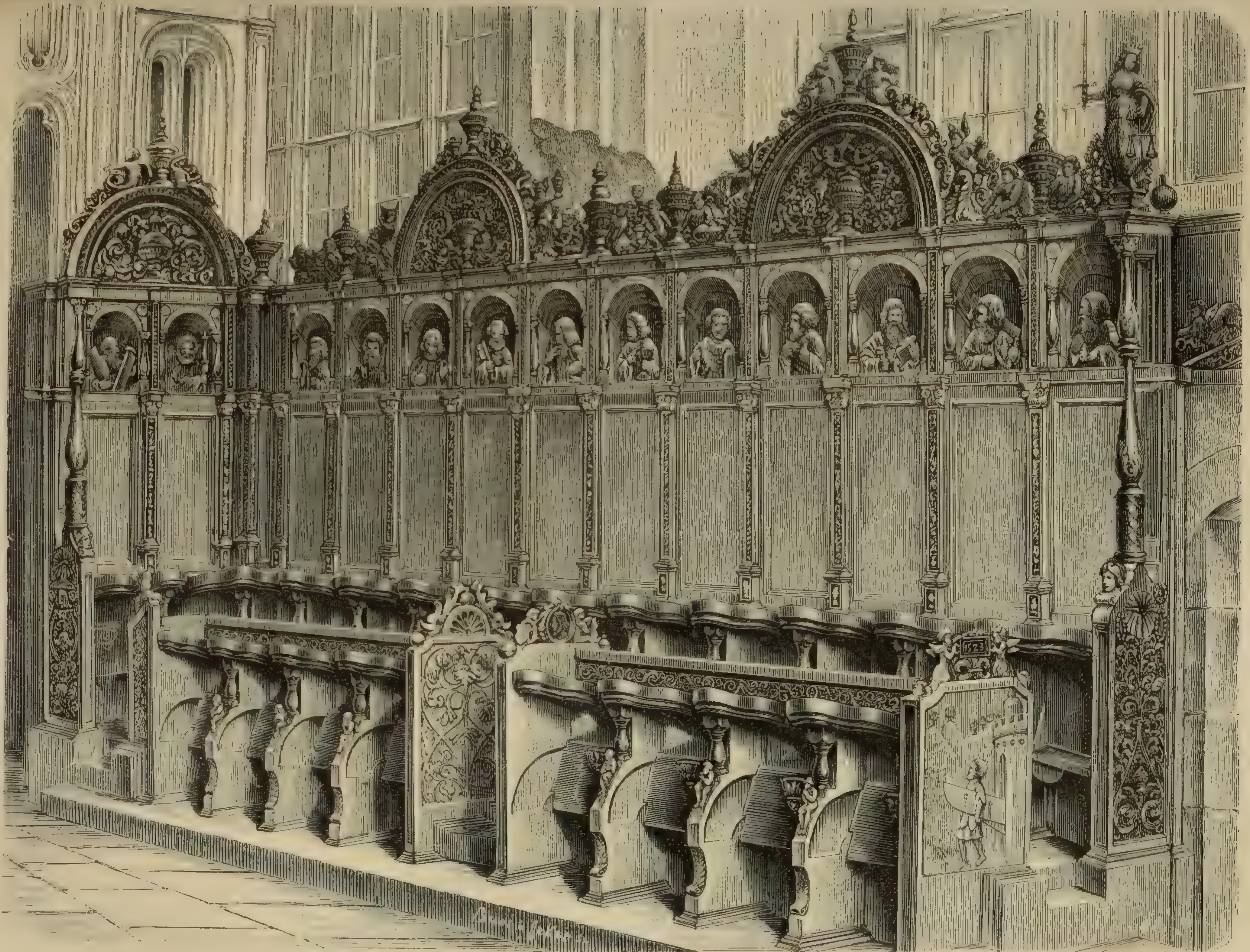
Beide, das Leben und die Kunst, suchten sich nicht bloß in dessen Geist einzuleben, sondern auch seine äußere Erscheinungsweise und Gebräuche sich anzueignen. Hier war, wie wir gesehen, die Malerei vorangegangen; die Gesittung folgte erst, nachdem sie durch diese ein Bild von der Weise der Alten erhalten hatte. Seit dem Bilde des Brutus vertauschten die höheren Klassen die gepuderte Frisur mit dem freiwallenden Haar und das geschweifte, geschwungene Geräthe des Rokoko mit den strengen geraden Formen des antiken Hausraths. Die öffentlichen Feste wurden unter der Leitung Davids in der Weise des Alterthums — gut oder übel, wie man sie eben kannte — angeordnet; die Aufzüge, Chöre von Mädchen und Jünglingen entnahm man den Panathenäen, die Hauptrolle aber spielten allerlei Statuen, die nach der abstrakten allegorischen Weise der Römer irgendwelche allgemeine Begriffe vorstellten. So wurden, als Robespierre „das höchste Wesen" wieder eingesetzt hatte, die aus einer entzündlichen Masse gefertigten Bildwerke der Zwietracht, des Atheismus und der Selbstsucht verbrannt, aus deren Asche dann die Weisheit emporstieg: ein Sinnbild, dessen nüchterne Erfindung der sich künstlich hinaufschraubenden Einbildungskraft unseres Malers ganz gleich sieht. Aber die Versuche, die Sitte nach antikem Muster umzuwandeln, sollten noch tiefer gehen. Talma, das erste Schauspielertalent der Nation, die von Haus aus die größte Begabung für das Schauspiel hat, nahm mit der Bühne eine ähnliche Reform vor, wie der ihm befreundete David mit der Kunst. Er suchte die dramatischen Charaktere durch das Verständniß ihrer geschichtlichen Realität treu nach dem Leben wiederzugeben, erhob sie aber zugleich in Sprache, Bewegung und Geberde in die Schönheit idealer Erscheinung. Dieselbe Kunstrichtung also, die David hatte, nur in ihrer Weise vollendeter; und in der That, es ist nicht unbegreiflich, wie damals, wo die Geschichte selbst inmitten der furchtbarsten Wirklichkeit sich einen etwas deklamatorischen und theatralischen Wurf gab, die Kunst der dramatischen Darstellung zu einer vielleicht seitdem unerreichten Höhe kam. Daher auch der unmittelbare Einfluß des Theaters auf die Sitten. Talma war darauf gekommen, die klassischen Rollen, die sich bis dahin in die Hoftracht des 17. Jahrhunderts gekleidet, im antiken Kostüm zu geben, wozu er antiquarische Studien machte und David zu Rathe zog. Von der Bühne ging nun zugleich wie von den Gemälden des Letzteren diese Neuerung ins Leben über. Als man nach dem Sturz der Schreckensherrschaft wieder aufzuathmen und zu leben wagte, ordneten die Frauen ihr Haar nach griechischem Muster und gaben die falsche Scham der Reifröcke auf, um sich in einer der antiken nachgebildeten Tracht, welche die Körperformen mehr zeigte, als verhüllte, mit offener Leichtfertigkeit zu brüsten. Das Direktorium dekretirte für die Vertreter des Volkes eine Kleidung, die sich möglichst dem Schnitt der Alten nähern sollte und seine fünf Mitglieder erließen ihre Beschlüsse von curulischen Sitzen aus, würdevoll in Togen gehüllt. Man sieht, wie hier Leben und Kunst ineinanderwirken und in dieser Verschmelzung die angeborene Neigung des Franzosen zum Schauspiel ihren Spuk treibt. (Schluß folgt.)

Recensionen.

1. **Münsterbuch.** Eine artistisch-historische Beschreibung des St. Vinzenzen-Münsters in Bern, von Dr. Stantz. Verlag der Dalp'schen Buchh. in Bern 1865.

Unter den Städteprospekten des Schweizerlandes steht derjenige der Stadt Bern als der großartigste allen übrigen voran. Wohl ist Genf mit seinen prachtvollen Quais glänzender, Basel mit seinem herrlichen Münster über dem breiten Rheinstrome traulicher, Zürich mit seinem schimmernden Kranz von Landhäusern am offenen blauen See heiterer; aber Bern in seinem patrizischen Stolz der soliden Steinhäuser mit ihren Bogenhallen, auf steilen Terrassen über dem tief eingeschnittenen Ufer der Aar emporgethürmt, im Hintergrunde die gewaltigen Pyramiden und Firnmassen der Jungfrau und ihrer gigantischen Nachbarn, läßt in der Phantasie einen unauslöschbaren Eindruck ernster Größe zurück. In diesem mächtigen Panorama nimmt der Münsterbau, der auf hoher Terrasse mit seinem wuchtigen Thurm kühn über dem Abgrund des Flusses emporragt, eine dominirende Stellung ein. Mag auch der gewöhnliche Tourist rasch vorüber eilen, um sich möglichst schnell in die Naturwunder der Alpenwelt zu stürzen, der Freund des Alterthums und seiner Kunst wird das S. Vinzenz-Münster mit seinen zahlreichen Denkmälern nicht unbeachtet lassen und die Stunden, die er der Betrachtung desselben widmet, nicht als verloren zu beklagen haben. Freilich gehört der Bau weder zu den größten, noch zu den edelsten Denkmälern der Gothik; als einer der spätesten Nachzügler in der Schaar mittelalterlicher Monumente, wird er an baulichem Interesse durch das Münster zu Basel mit seiner großartigen romanischen Architektur, durch die Kathedrale von Genf mit ihren reichen Uebergangsformen und die Kathedrale von Lausanne mit der frischen Energie ihres frühgothischen Systems übertroffen; allein schon als äußerster Vorposten deutscher Bauweise, als südlichster Absenker der schwäbischen Bauschule verdient er eine mehr als oberflächliche Beachtung. Wir finden hier das gothische Bausystem in jener schlichten aber gediegenen Behandlung, wie sie dem deutschen Bürgerthum entsprach; in jener Vereinfachung der Plananlage und der Durchführung, wie der praktische Sinn unserer Vorfahren sie bei den städtischen Pfarrkirchen vorzugsweise angemessen erachtete. Das Langhaus ist in diesen Bauten meist auf dreischiffige Anlage beschränkt, häufig mit gleich hohen Schiffen als Hallenkirche durchgeführt, wie an der Frauenkirche zu Eßlingen und an der Kreuzkirche zu Gmünd, bisweilen mit niedrigen Seitenschiffen, wie am Münster zu Ulm und dem zu Bern. Das Kreuzschiff wird fast überall als unnöthig beseitigt, und der Chor muß sich mit einschiffiger Anlage ohne Umgang und Kapellenkranz begnügen. Mit dieser Reduction des Grundrisses geht eine Vereinfachung in der künstlerischen Gliederung namentlich der Pfeiler im Innern und der Strebepfeiler am Aeußern Hand in Hand, dafür aber wird durch reiche Netzgewölbe und vielfachen plastischen Schmuck ein Ersatz geboten und die Gesammtwirkung durch imposante Thurmanlagen, die freilich, wie auch in Bern, in der Regel unvollendet geblieben sind, gesteigert.

Der würdige, ebensowohl durch künstlerische Begabung wie durch Gelehrsamkeit ausgezeichnete Mann, dem wir in dem eben erschienenen Münsterbuche die erste nach allen Seiten erschöpfende geschichtliche und kunstkritische Darstellung des Münsters verdanken, hat sich sowohl ein patriotisches als auch ein kunsthistorisches Verdienst um dies wichtige Denkmal erworben. In seinem trefflich ausgestatteten, mit musterhafter typographischer Eleganz durchgeführten Buche bietet er uns die reife Frucht jahrelanger Studien, bei denen eine seltene Gründlichkeit der Forschung sich mit strenger Gewissenhaftigkeit der Darstellung und einer vorurtheilsfreien, von Uebertreibungen sich fernhaltenden künstlerischen Würdigung verbindet. Selten treten die Werke einer solchen Lokalforschung mit einer so wohlthuenden Wärme, die durch die Reife der Einsicht vor Einseitigkeiten und blinder Partheinahme gewahrt wird, in unseren Tagen an's Licht. Dr. Stantz giebt aber nicht blos eine genaue, aus Urkunden geschöpfte Geschichte des Baues und eine ebenso präcise Beschreibung seiner einzelnen Theile und seiner dekorativen Ausstattung, sondern er stellt seine gesammte Betrachtung auf eine breitere Basis, indem er in einer längeren Einleitung eine anziehend geschriebene summarische Dar-



CHORSTÜHLE IM MÜNSTER ZU BERN.

Aus Stantz' Münsterbuch.

Zeitschr. f. bild. Kuns

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

stellung der christlichen Kunstentwickelung von den ältesten Zeiten bis zum Ausgange des Mittelalters vorausschickt, bei welcher wir nur einzelne kleine Verstöße anmerken möchten, z. B. wenn auf Seite 30 die „zierliche Kirche zu Eßlingen", worunter doch wohl nur die Frauenkirche verstanden ist, ins 13. Jahrhundert gesetzt, eben dort der Dom zu Köln als „der größte aller gothischen Tempel" bezeichnet wird, oder wenn S. 35 die Klosterkirche zu Blaubeuren nach Bayern verlegt, wenn ebendort noch die irrige Schreibweise Hemlink vorkommt, und Maso Finiguerra noch jetzt als Erfinder der Kupferstecherkunst genannt wird, da wir doch deutsche Kupferstiche schon vom J. 1446 kennen, also sechs Jahre vor der angeblichen Erfindung des mehr als zweifelhaft gewordenen Finiguerra. Im Uebrigen ist diese mit sorgfältigem Studium entworfene und mit einem warmen Verständniß verfaßte Abhandlung wohl geeignet, auch einen größeren Leserkreis in das Interesse für diesen Gegenstand hinein zu ziehen.

Es würde uns hier zu weit führen, der eingehenden Betrachtung des Verfassers Schritt für Schritt bei der Beschreibung des Baues und seiner Ausstattung zu folgen; doch sei es uns gestattet auf die kunsthistorisch wichtigsten Punkte kurz hinzuweisen. Da ist zunächst die plastische Ausschmückung des Innern und Aeußern hervorzuheben. Im Innern gipfelt dieselbe in den Schlußsteinen des Chorgewölbes, das mit seinem Netzwerk, besonders aber den 87 nach Zeichnungen von Niclas Manuel plastisch geschmückten und in Oelfarbe mit Gold und Silber gefaßten Schlußsteinen wohl einzig in seiner Art dasteht. Es liefert einen sprechenden Beweis für die allgemeine Thatsache, daß die spätgothische Zeit bei großer Nüchternheit des Pfeilerbaues ihre Phantasie in reichen Gewölbanlagen sich ergehen zu lassen liebt. Am Aeußern ist das Hauptportal der Façade mit seinem verschwenderischen plastischen Schmuck, ein Werk des westfälischen Meisters Erhart Küng (König), der seit 1469 als Bildhauer und später auch als Baumeister beim Münster angestellt war, wohl die großartigste Portalschöpfung, welche die spätgothische Kunst auf deutschem Boden hervorgebracht hat. Der Styl der Figuren mit seinem feindurchgebildeten Realismus scheint zu beweisen, daß der Künstler seine Studien in der schwäbischen Schule gemacht hat. Besonders die thörichten und klugen Jungfrauen sind voll Anmuth, und das große Relief des jüngsten Gerichts ist reich an den bekannten Scenen des mittelalterlichen Galgenhumors. Weiter sind im Innern des Chors von der alten Ausstattung die trefflich geschnitzten Chorstühle erhalten, deren Abbildung wir hier beizufügen im Stande sind. Von 1522 bis 1524 von Jacob Rufer und Heini Seewagen verfertigt, zeigen sie die spielenden Formen der Frührenaissance in tüchtiger, wenn auch nicht eben geistreicher Auffassung und scheinen uns das etwas harte Urtheil des Verfassers, der überhaupt auf die Renaissance nicht gut zu sprechen ist und darin die Grenzen seines unbefangenen Urtheils findet, nicht zu verdienen. Von geringerem Werth, aber immer noch als Werke des 15. Jahrhunderts beachtenswürdig, ist die Kanzel sowie der Taufstein im Schiff der Kirche. Dagegen reiht sich das prächtige Lesepult mit dem Adler, welches aus der Kathedrale von Lausanne stammt, ein treffliches Werk spätgothischen Metallgusses, den im Münster zu Aachen, in der Reinoldi- und der Marienkirche zu Dortmund und an andern Orten erhaltenen Lesepulten als eines der reichsten dieser Art würdig an.

Einen seltenen Schatz besitzt sodann der Chor an den bedeutenden Ueberresten von Glasgemälden des 15. und 16. Jahrhunderts, von denen vier Fenster im Ganzen noch ziemlich vollständig erhalten sind. Das Hauptfenster an der Ostseite ist, wie gewöhnlich im späteren Mittelalter, der Darstellung der Leidensgeschichte gewidmet. Ein anderes enthält eine umständliche Schilderung der Legende von den h. drei Königen, wobei die realistische Auffassung des 15. Jahrhunderts sich in prächtig behandelten Zeitcostümen ein Genüge thut. Das dritte Fenster schmücken in schöner Anordnung, in größeren und kleineren Medaillons auf blauem Grunde, die Darstellungen der Armenbibel, d. h. Vorgänge des N. Testamentes, die stets durch zwei entsprechende Scenen des alten Bundes ihre Erläuterung finden. Noch bezeichnender für die religiöse Auffassung des späten Mittelalters ist indeß das vierte Fenster, in welchem das Dogma der Transsubstantiation unter dem etwas handgreiflichen Bilde einer Mühle, die das Wort Gottes für den Genuß der Gläubigen zu Hostien umgestaltet, vorgeführt wird. Dieselbe Darstellung kommt bekanntlich in ähnlicher Weise öfter vor, so namentlich auf einem Holzschnittwerke der Kirche zu Tribsees in Pommern und auf einem Altargemälde zu Doberan. Dieses Fenster entstand um das Jahr 1517, also nur ein Decennium vorher,

ehe dem hier so wunderlich verherrlichten Dogma durch die Reformation in Bern ein Ende gemacht wurde. Den kostbarsten Schatz aber besitzt das Münster in einer großen Anzahl kunstvoller Webereien und Stickereien, welche zum Theil aus der Burgunderbeute stammen und in 59 Nummern die verschiedenen Gattungen dieser Techniken nach ihrer mannigfaltigen Entwicklung von der früh-romanischen Epoche des orientalisch-byzantinischen Teppichstyls bis an das Ende des Mittelalters in höchst werthvollen und seltnen Beispielen vor Augen bringen.*)

Alle diese Werke und was sonst der Bau an Alterthümern bis auf die zahlreichen heraldischen Denkmäler in sich schließt, beschreibt der Verfasser mit Genauigkeit und voller Sachkenntniß. Außerdem hat er sein liebevoll durchgeführtes Buch mit einer Reihe von Illustrationen ausgestattet, die freilich nur zum Theil den heutigen Anforderungen entsprechen. Als ungenügend namentlich müssen wir die lithographirten Ansichten der Façade und der Nordseite des Münsters bezeichnen, deren dürftige und technisch mangelhafte Behandlung in die ersten Kinderjahre der Lithographie uns zurückversetzt. Auch die Darstellung des Hauptportals läßt heut zu Tage, da wir dergleichen Gegenstände in trefflichen Photographien nach den Originalen zu sehen gewohnt sind, Manches zu wünschen übrig. Dagegen ist der lithographirte Grundriß des Baues und mehr noch sind die in kräftigem Holzschnitt gut ausgeführten Ansichten der Südseite sowie anderer Theile des Aeußern, ferner der Chorstühle und des prächtigen Lesepultes als wohlgelungene zu bezeichnen, und endlich erhält die typographische Ausstattung durch zahlreiche geschmackvolle Initialen und ein vom Verfasser trefflich componirtes Titelblatt ein wahrhaft künstlerisches Gepräge. **W. L.**

---

2. **Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten.** Von Heinrich Metz. Leipzig, Hirzel. 1865. 8.

Hatten die Alten eine Empfindung der Naturschönheit? Man hat sie in dieser Beziehung mit Lessing zusammengestellt, der auch keine gehabt haben soll, und bei Gervinus kann man lesen: das ganze Alterthum kannte keine Freude an der Natur. Der Verfasser vorstehender Schrift, der in dem Aufschluß über das innerste Empfindungsleben des Alterthums die letzten Ziele der Philologie erblickt, ist anderer Meinung. Er zieht das Urtheil Schiller's heran, wie man nicht wohl annehmen dürfe, daß es dem Griechen, diesem Kenner und leidenschaftlichen Freund alles Schönen, an Empfänglichkeit für die Reize der leblosen Natur gefehlt habe: vielmehr müsse man annehmen, wohlbedächtlich habe er diesen Stoff für die künstlerische Behandlung verschmäht. Alexander v. Humboldt hat die nur mäßige Entfaltung der naturbeschreibenden Theile mit Recht durch die Formen der Dichtungsarten motivirt, auf welche das Alterthum bei der Eigenthümlichkeit griechischer Geistesentwickelung sich beschränkte, und Lessing's Laokoon für alle Zeiten gezeigt, wie die Enthaltsamkeit von der Beschreibung räumlicher Dinge aus dem innersten Wesen der Poesie entspringt. Auch den „sprechendsten Beweis", die mangelhafte Ausbildung der Landschaftsmalerei bei den Alten, läßt der Verf. nicht gelten, denn von den spärlichen Nachrichten und den noch spärlicheren Resten einer kleinen Provinzialstadt, wie es Pompeji war, lasse sich ebensowenig wie aus den erdichteten Gemäldeschilderungen der Philostrate ein Schluß auf die ganze Entwickelung griechisch-römischer Kunst ziehen. In der Zeit der Renaissance ging Begeisterung für das Alterthum und bewußter Genuß landschaftlicher Schönheit Hand in Hand. Was Burckhardt von Petrarca sagt, daß man ihm Unrecht thun würde, aus seinem noch schwachen und wenig entwickelten Vermögen landschaftlichen Schilderns auf einen Mangel des Empfindens zu schließen; es gebe ein verhülltes Gefühl, das sich nicht auf unmittelbare Weise offenbare, das nimmt der Verf. in noch viel höherem Grade für den Standpunkt der Alten in Anspruch. Damit begibt er sich allerdings auf ein Gebiet, das nicht weniger „dunkel" ist, als das von ihm mit Recht so genannte des ursprünglichen Naturells, vermöge dessen dem Germanen eine viel innigere Hinneigung zum stillen Leben der Natur ein-

*) Einen wichtigen Vergleichungspunkt hierzu bieten die berühmten Burgundischen Gewänder der Wiener Schatzkammer, vor Kurzem durch das Oesterreichische Museum photographisch publicirt. A. d. H.

gepflanzt sein soll, als dem Menschen des Alterthums. Ein „verhülltes" Gefühl, das nicht irgendwie zur Erscheinung käme, wäre für den Betrachter so gut wie gar nicht vorhanden. Auch thut der Verf. gerade das Gegentheil. Den Kern seines Buchs bildet eine reiche Sammlung von Stellen aus den Alten, in welchen das Gefühl der Naturschönheit zu Tage kommt. Und zwar nicht bloß jener scharfe Blick für das einzelne Schöne in der Natur, der von einem Volke, dem die Schönheit zur Natur geworden, unzertrennlich ist, sondern auch jenes eigentliche „Naturgefühl", das von dem Bilde dieser selbst Stimmung und Farbe annimmt. Das Vorhandensein des ersteren hat wohl nie Jemand im Ernst bezweifelt, destomehr das des letzteren, des „romantischen Naturzaubers". Für den ersteren ist der Umstand, daß das empfundene Schöne der Natur angehört, unwesentlich; der Nachdruck liegt auf der Schönheit, nicht auf der Natur. Für das letztere ist der Umstand, daß das Empfundene Natur sei, wesentlich; der Nachdruck fällt auf die Natur, nicht auf die Schönheit. Als Schönes steht es dem Häßlichen, als Natur dagegen der Kunst gegenüber. Unser Wohlgefallen am Schlag der Nachtigall wird, wie Kant irgendwo bemerkt, „in der Wurzel" verändert, sobald wir bemerken, daß wir durch eine bloße Nachahmung aus Menschenmund getäuscht worden sind. Das Wohlgefallen an den Tönen freilich bleibt; aber das Interesse, das deren vermeinter natürlicher Ursprung mit sich führt, hört auf; dagegen kann ein anderes, das an der Vortrefflichkeit der künstlichen Nachahmung, eintreten. An sich sind beide dem Schönen fremd; der unbefangene rein ästhetische Genuß bedarf der Reflexion auf den Ursprung des Schönen nicht. Wie aber jeder musikalische Ton, den wir hören, durch eine gewisse Klangfarbe die erzeugende Tonquelle, so verräth jedes Schöne, das wir wahrnehmen, durch eine gewisse Eigenthümlichkeit seinen natürlichen oder künstlichen Ursprung. Das metallene Blasinstrument theilt den damit hervorgebrachten Tönen seinen Metallklang mit; die lebendige Natur verleiht auch dem Naturschönen den warmen Hauch pulsirenden Lebens. Wie es nun Individuen, ja Völker gibt, welche gewisse Klangfarben allen übrigen vorziehen, so steht nichts im Wege, daß es Einzelne, Völker, Bildungsstufen und Zeitalter gebe, die dem Naturschönen um dieses fühlbaren Lebenshauches willen einen höheren Werth vor dem Kunstschönen beilegen. Der romantische Klangzauber des Waldhorns geht dem romantischen Naturzauber des Waldes parallel, der auch den Alten, wie die Anlage ihrer Heiligthümer in schattigen Hainen und Lucan's „arboribus suis horror inest" beweist, nicht unbekannt war. Der Vergleich mit der Klangfarbe läßt sich noch weiter durchführen. Der einfache musikalische Sinn legt auf die Klangfarbe nur geringen, auf die Reinheit und Harmonie der Töne dagegen den höchsten Werth; die gesuchte Wahl und Kontrastirung der Instrumentalwirkungen gehört erst der späteren Entwickelung und theilweisen Ausartung der Musik an. In ähnlicher Weise gewinnt das Naturschöne erst dann und für diejenigen erhöhte Bedeutung, nachdem und bei welchen Naturentfremdung eingetreten ist. Für das moderne Bewußtsein hat, wie der Verf. treffend sagt, die Natur fast den Reiz, welcher dem „Ausland" anhaftet. Nun finden sich schon bei den Alten, die der Natur näher standen, Spuren jener Natursehnsucht, die bei den Neueren bisweilen in krankhafte Sentimentalität ausgeartet ist. Des Horaz „beatus ille" entspringt aus einem bewußten Ekel an dem Treiben der Stadt und Lucrez stellt dem Luxus der Paläste, in denen Kunst und Reichthum wetteifern, das frohe Genügen und die Lieblichkeit eines einfachen Naturlebens entgegen. Aber gewiß mit Recht sagt der Verf., daß eine Empfindung, wie sie der Vers:

> Die Welt ist vollkommen überall,
> Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual,

ausdrücke, den Alten immer fern geblieben sei. Um den Menschen und dessen Welt um ihretwillen zu fliehen, dazu liebten die Alten die Natur nicht heiß genug. Ihr Verhältniß zu derselben glich dem des Gesunden, welcher den Werth der Gesundheit nicht vor der Erkrankung schätzen lernt. Sie war ihnen etwas Gewohntes, wie sie es dem Südländer, dem Landmann noch heutzutage ist, die darum auch weniger, als es beim Nordländer und Städter der Fall ist, mit ihr absichtlich zu verkehren pflegen. Der Italiener, der Grieche lebten und leben im Freien; nur der Deutsche geht spazieren. Bei Weitem der größte Theil der vom Verf. an-

geführten Stellen, wie des Euripides Ion, die Fragmente der Sappho, des Alkman und Anakreon, Anderer zu schweigen, athmen „einen tiefen Sinn für die heimliche Ruhe und Einsamkeit, für das stillschaffende Leben der Natur und das Glück eines schuldlosen kindlichen Daseins in derselben". Mensch und Natur sind noch im Einklang mit einander; der Gegensatz des natürlichen und des durch Kunst geschaffenen Schönen hat noch keine Schärfe angenommen. Erst mit den Kirchenvätern tritt die bewußte Hervorkehrung der aus der Schöpferhand Gottes entsprungenen Naturschönheit gegen die durch die Künstlerhand erzeugte Kunstschönheit auf. Wer verachtet nicht alle Schöpfungen der Kunst, sagt Chrysostomus, wenn er in der Stille des Herzens früh die aufgehende Sonne bewundert? Wie hier das theologische Interesse die Natur über die Kunst, so hat seit der Wiederbelebung der neueren Philosophie das antitheologische Interesse folgerichtig die Kunst über die Natur gestellt. Es ist das Glück und der Vorzug der Alten, daß ihnen die unversöhnte Härte des Zwiespalts fremd und die Beseitigung des nur aus der Reflexion auf den natürlichen oder künstlichen Ursprung des Schönen entspringenden unästhetischen Elements, welches den Neueren so oft den reinen Genuß desselben trübt, vermöge ihrer naiven Empfänglichkeit für das Schöne, wo immer es sich finde, erspart geblieben.

R. Z.

3. **Orpheus und Herakles in der Unterwelt.** Ein antikes Bild nach drei Vasengemälden beurtheilt und Versuch einer Würdigung seines künstlerischen Gehaltes von Dr. Veit Valentin. Mit einer lithographirten Tafel. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer. 1865. 8. 3 Blatt, 61 Seiten. 12 Sgr.

Das vorliegende Büchlein, eine Gratulationsschrift zu Ed. Gerhard's fünfzigjährigem Doctorjubiläum, kann den Freunden der alten Kunst nicht genug empfohlen werden. Es versucht an einem praktischen Beispiel, den drei großen Unterweltsvasen von Canossa, Ruvo und Altamura, die sichtlich auf dieselbe Originalkomposition zurückgehen, die Frage zu beantworten, ob und wie auch bei den Vasengemälden noch für die heutige Anschauung ein ästhetischer Genuß möglich sei. Es findet den Weg dazu in einem Eingehen in die sinnliche Sphäre, aus welcher der Künstler die eigenthümliche Form für seine Darstellung entlehnt hat. Das ist indessen nichts gerade Neues. Das Wesentliche des Buches liegt darin, daß der Verfasser, getragen von tüchtiger ästhetischer Bildung und unterstützt durch eine begeisterte Anschauung, auch bei der Erklärung des Bildes in seinen einzelnen Theilen und in seiner Totalität den künstlerischen Gesichtspunkt festhält, ohne etwa oberflächlich und trivial zu werden. Nachdem lange genug die Archäologen gewetteifert haben, überall Bedeutung und Absicht bis in die kleinsten Nebensachen zu wittern, ein Bestreben, bei dem sich die Blüthe des Kunstwerkes unter ihren Händen entblätterte, weist hier der Verfasser die Ansprüche der mythologischen Erklärung auf ihr richtiges Maaß zurück. Da das Büchlein ohne allen gelehrten Apparat erscheint und auf der beigegebenen sauberen Tafel die drei besprochenen Vasenbilder hinreichend deutlich mittheilt, also durchweg aus sich selbst verständlich ist, so eignet es sich auch besonders für den Laien, der es nicht ohne großen Nutzen, wie der Fachmann nicht ohne Befriedigung lesen wird. Schade, daß die klar und scharf durchgedachten Gedanken nicht eine gefälligere Einkleidung gefunden haben: die Sätze sind meist so gebaut, daß man sie erst konstruiren muß.

B. M.

4. **Holbein-Album.** Hans Holbein der Jüngere. Text von Dr. A. Woltmann. Berlin, G. Schauer's Verlag.

In der Reihe schön ausgestatteter photographischer Albums, welche die Verlagshandlung von G. Schauer seit einigen Jahren herausgegeben, war von den hervorragendsten deutschen Meistern nur Albrecht Dürer vertreten, der ihm ebenbürtige Hans Holbein dagegen fehlte

noch. Die Schwierigkeit, ein photographisches Album seiner Werke herzustellen, beruhte hauptsächlich auf dem Mangel an Vorlagen für die Photographie. Nur die berühmte Dresdener Madonna des Bürgermeisters Meier und das ebenfalls in Dresden befindliche Bildniß des Goldschmiedes Morritt lagen in photographischen Nachbildungen vor; alles Uebrige mußte erst beschafft werden. Die Verlagshandlung scheute keine Mühe und Kosten, und wie wir ihr früher die trefflichen photographischen Aufnahmen des Genter Altars der Brüder van Eyck verdankten, so hat sie uns jetzt mit mehreren Werken Holbein's überrascht, die bisher noch nie publicirt, d. h. nachgebildet worden waren. Für den Text gewann sie in Dr. A. Woltmann, der sich seit einigen Jahren mit Studien über den Meister beschäftigt, die geeignetste Persönlichkeit. Inzwischen waren seit der Abfassung des Textes schon wieder manche neue Momente durch anderweitige Forschungen zum Vorschein gekommen, deren der Verfasser in der Vorrede Erwähnung thut.

Sein Text zeichnet sich durch Sorgfalt der Untersuchung und Wärme der Schreibart aus. Letztere ist gerade in ihrer jugendlichen Frische einem Meister wie Holbein gegenüber trefflich am Platze, so daß wir auch bei gelegentlichen Ueberschwänglichkeiten wie dem „unendlichen Liebreiz" der Frau Bürgermeister Meier auf Seite 15 oder dem „donnernden Schlußakkord des jubelnden Orchesters" auf Seite 25 es nicht zu genau nehmen. Nicht zu verkennen ist Schritt für Schritt die fleißige Forschung, die dem seit Hegner's Buche mehr als billig vernachlässigten Leben und Schaffen des Meisters manches neue Licht gebracht hat. Der Verfasser geht von einer Schilderung Augsburg's, der Geburtsstadt Holbein's aus, die er in treffender Weise durch das Gegenbild Nürnberg's als die Stadt der Renaissance bezeichnet. Dieser Vergleich behält auch selbst der Thatsache gegenüber, daß Nürnberg in seinem Privatbau ebenfalls weit mehr den Charakter der Renaissance als des Mittelalters trägt, seine Richtigkeit, und nur den jedenfalls unklaren und schielenden Ausdruck des „deutschen Pompeji's der Renaissance" hätten wir lieber vermieden gesehen. Im Uebrigen stehen Dürer und Holbein einander in der That ähnlich gegenüber wie ihre beiden Geburtsstädte, und die Vergleichung ist um so ansprechender und glücklicher, als der Verfasser mit gutem Takte dieselbe auf das rechte Maaß beschränkt hat.

Von großem Werth ist sodann die Betrachtung und Darlegung der ersten Epochen in der Entwickelung Holbein's. Von seinen frühesten Arbeiten in Augsburg ist das im Berliner Kupferstichkabinet aufbewahrte Skizzenbuch und der Sebastiansaltar der Münchener Pinakothek in verdienter Weise mit Feinheit gewürdigt worden. Die Photographie giebt einige treffliche Proben jener Handzeichnungen, in denen Holbein's große Kunst, mit wenig Mitteln einen Charakter vollendet klar auszudrücken, sich schon bemerklich macht; sodann die vollständige Aufnahme des Sebastiansaltars mit seinen Flügelbildern in der ursprünglichen Zusammensetzung. Dies Werk ist so erfüllt von jugendlicher Wärme und Schönheit, daß eine gediegene Wiedergabe allein schon dem Album einen selbständigen Werth verleiht. Auch die Baseler Epoche Holbeins ist nach Maßgabe der vorhandenen Werke, die der Verfasser namentlich auf dem Museum zu Basel eingehend studirt hat, und nach dem Umfange der leider noch sehr mangelhaften Notizen über seine äußeren Lebensverhältnisse ebenso eingehend als anziehend geschildert. Einiges aus Daten des Holbein'schen Lebens hat der Verfasser selbst mit Scharfsinn festgestellt; so namentlich das Geburtsjahr 1495 statt, wie früher allgemein angenommen wurde, 1498. Ebenso hat er mit hoher Wahrscheinlichkeit dargelegt, daß die bisher gültige Annahme, die ganze Familie, der Vater Holbein an der Spitze, sei nach Basel übergesiedelt, ziemlich unhaltbar erscheine. Minder glücklich ist er mit der Ermittelung des Namens der Gattin Holbeins gewesen, die er nach einer Berner Urkunde „Elisabeth Meister" nennt. Es ist aber in jener Urkunde von „Elßbeth Meyster Hansen Holbeins des malers, Burgers zu Basel Eelicher Hußfrouw" die Rede, wobei das Wort „Meyster" offenbar kein Geschlechtsnahme ist, sondern die Bezeichnung der bürgerlichen Stellung Holbein's ausdrückt. Bestätigt wird diese nach dem damaligen Sprachgebrauch wohl unzweifelhafte Auslegung durch eine vor Kurzem durch Herrn His-Heusler im Archiv zu Basel gemachte Entdeckung, nach welcher Holbein's Frau in erster Ehe den Namen Schmid führte und aus dieser Ehe einen Sohn Namens Franz Schmid hatte, der nachmals als Vormund seines Stiefbruders Philipp Holbein auftritt. In Letzterem weist Herr His auf

Grund zweier Schreiben des Baseler Rathes vom Jahre 1545 einen Sohn des großen Hans Holbein nach.*)

Sehr dankenswerth sind die Anschauungen, welche durch die Photographieen nach Holbein's Gemälden auf den Flügelthüren der Orgel des Baseler Münsters (jetzt im Museum daselbst) und nach einer der schönsten Scenen der dortigen Passionszeichnungen, die wir mit dem Verfasser an Adel und Reife der Durchbildung weit über die gemalte Passion stellen, für die mittlere Baseler Thätigkeit des Meisters beigebracht werden. Das Verhältniß eines der Hauptwerke Holbein's, der Dresdener Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meier zu dem Darmstädter Exemplare hat der Verfasser im Vorworte nach den Untersuchungen des Dr. A. v. Zahn dargestellt. Wer beide Bilder selbst genau und unbefangen geprüft hat, wird den Ausführungen von Zahn's gewiß beipflichten, wenn er sich vielleicht auch nicht mit dem Worte Woltmann's einverstanden erklären dürfte, das Dresdener Exemplar sei „wohl nur eine gute ältere Kopie". Es wäre sehr werthvoll, von dem Darmstädter Bilde ebenfalls eine gute Photographie zu besitzen, um dieselbe unmittelbar mit dem Dresdener Exemplar vergleichen zu können. Auch für die gemalte Passion bleibt ein ähnlicher Wunsch uns noch zurück.

Eine andere interessante Beigabe ist die Photographie des Lissaboner Bildes, das neuerdings durch Förster publicirt worden ist. Das Bild ist, so weit man aus der nach einer andern Photographie genommenen Abbildung schließen kann, von hoher Schönheit.

Ob man es aber so ohne Weiteres, wie Förster und Woltmann gethan, dem Holbein zuschreiben darf, erscheint mir doch bedenklich. Die vielen weiblichen Köpfe, die dem köstlichen Werke eine Fülle von Anmuth verleihen, scheinen keineswegs ein so unbedingt Holbeinisches Gepräge zu haben; die bei aller Breite etwas eckige und schwere Anordnung des Faltenwurfs vermag ich sonst auf Holbein's Bildern nicht zu erkennen, und die Renaissance-Architektur des triumphbogenartigen Gebäudes im Mittelgrunde will mir durchgebildeter und entwickelter vorkommen, als man sie sonst auf Holbein'schen Kompositionen antrifft. Endlich läßt sich über ein bei diesem Meister so wichtiges Element, wie die Farbe, nach der bloßen Photographie nicht urtheilen, und so kann ich die Vermuthung nicht zurückhalten, daß in diesem vorzüglichen Werke vielleicht die Arbeit eines ausgezeichneten niederländischen Künstlers vorliege. Ohne allen kritischen Vorbehalt wenigstens möchte ich, ehe das Original von einem Fachmann untersucht wurde, es nicht als Holbein acceptiren.

Wegen der beiden reizenden Bilder des Fräuleins von Offenburg, die allerdings niederländischen Einfluß verrathen, habe ich schon früher etliche Bedenken darüber gehabt, ob man sie als in den Niederlanden gemalt annehmen dürfe, wie Waagen und nach ihm Woltmann gethan. Die Tradition, welche in diesen Bildern eine Baseler Dame anzudeuten scheint, will doch dagegen sprechen, daß sie in den Niederlanden entstanden und dann nach Basel geschickt worden seien. Indeß bleibt diese Frage, der unverkennbaren Thatsache des niederländischen Einflusses gegenüber, minder erheblich. Im Uebrigen hat der Verfasser sowohl die einzelnen Einflüsse, welche von Italien und den Niederlanden auf den Entwickelungsgang Holbein's gewirkt haben, als auch die künstlerische Bedeutung seiner verschiedenen Hauptwerke mit voller Sachkunde nachgewiesen und anschaulich dargelegt.

Zu den trefflichsten Partieen der Arbeit gehört die Schilderung des Todtentanzes, von dessen Kompositionen nach den ausgezeichneten Abdrücken des Berliner Kupferstichkabinets einige Proben in vorzüglichen Photographieen beigefügt sind. Auch die Dolchscheide mit der Todtentanzscene ist nach dem Stich von Otto wiedergegeben. Etwas mehr Licht könnte man der letzten Zeit von Holbein's Thätigkeit wünschen. Lag dieselbe doch so im Dunkeln, daß erst ganz kürzlich eine archivalische Entdeckung in London uns das richtige Todesjahr des Meisters 1543 statt des bisher allgemein angenommenen Jahres 1554 kennen lehrte. Für die Würdigung der in England befindlichen Werke Holbein's ist eigene Anschauung ebenfalls wünschenswerth. Das große Bild in Barbers Hall z. B. läßt sich an günstigen nebelfreien Tagen recht wohl

*) Vergl. die Notiz auf S. 60.

studiren und in seinen merkwürdigen Eigenschaften ergründen. Der Eindruck ist nämlich ein sehr getheilter: Heinrich VIII., der in der Mitte auf dem Throne sitzt, erscheint ohne alles geistige Interesse, mit aufgedunsenem, stumpfsinnigem Gesichte, dabei in der Haltung so ungeschickt und steif, daß man weder an einen König, noch an einen Holbein glauben mag. Die Art, wie diese schwerfällige Fleischmasse starr vor sich hinblickt, während die rechte Hand das Schwert hält, die linke eine Urkunde mit den Privilegien darreicht, ist geradezu befremdend. Zur Rechten des Königs knieen drei prachtvoll gemalte Alte, ganz in schwarzer pelzverbrämter Kleidung, zur Linken acht Andere in der vorderen Reihe, sieben hinter ihnen in gedrängterer Anordnung. Den Hintergrund bildet ein Teppich. Inschriften laufen in ächt assyrischer Weise über die Figuren hin. Hat das Holbein gemacht? Hat er sich wirklich von den ehrsamen Londoner Barbieren und Chirurgen zu dergleichen bestimmen lassen? Hat er solche Werke ausgeführt und sich dabei über die würdigen Besteller lustig gemacht? Und kann er überhaupt diesen König gemalt haben, mit so schlecht verkürzten Beinen, daß er mehr wie ein Zwerg gespreizt zu stehen als zu sitzen scheint? Aber freilich, die fetten Hände z. B. sind prachtvoll gemalt, und die uninteressante Ceremonie hat durch Mannichfaltigkeit der Köpfe und der Haltung, durch glückliche Vertheilung von Schatten und Licht, durch breite, kühne, dabei kraftvoll warme Färbung ein Interesse erhalten, welches nicht im Gegenstande, sondern in der Art der Behandlung liegt.

Mit diesem kleinen Beitrage will ich von der verdienstvollen Arbeit Woltmann's scheiden und nur noch den Wunsch aussprechen, daß der Verfasser uns bald mit seinem größeren Werke über den Meister erfreuen möge. **W. Lübke.**

Korrespondenz.

Aus München.

Allgemeines. — Kopien alter Meister. — Aus dem Kunstverein. — Historische Bilder. — Porträts. — Illustrationen.

J) Wie ist es doch so viel angenehmer, selbst etwas zu machen als zu beschreiben, was Andere gemacht haben, denkt Ihr Münchener Kunstreferent jedesmal, wenn er nach langem Zögern endlich die Feder ergreift, um über das zu berichten, was unsere Kunstwelt in den verflossenen Monaten Neues zu Tage förderte!

Nicht als ob es keine Herzensfreude wäre, das Gute, das Vortreffliche zu rühmen, dasselbe in seine einzelnen Vorzüge zu zergliedern, um auch Fernstehende des Genusses theilhaftig zu machen, den Gegenwärtigen das Verständniß für das Treffliche zu öffnen, wenn nöthig, oder sich mit jenem Kreise von Lesern, die etwas auf unser Urtheil zu geben gewöhnt sind, über die großen Interessen der Kunst zu unterhalten, ihnen unsere Ideale zur Würdigung zu empfehlen. Aber indem wir mit allem Eifer diese unsere Ideale zu denen Anderer zu machen, indem wir sie zu veranlassen suchen, unsere Götterbilder auf den Altar ihres Herzens zu stellen, müssen wir da nicht auch falsche Götzen entfernen, die gar oft ihren Platz eingenommen hatten? Denn das ist sehr selten oder vielmehr gar nie der Fall, daß Jemand keine Ideale, daß er niemals sich gefragt habe, was ihm in der Kunst gefalle, ihm schön erscheine. Und damit kommt der Streit und Hader in die Welt, damit wird dem Kritiker, der vor Allem die Begriffe über das Schöne zu reinigen und festzustellen die Verpflichtung hat, der Kampf zur Pflicht. Wir alle, die wir produziren, kämpfen ihn ja, und glücklich der, welcher sich darauf beschränkt, für seine Ideale blos durch die eigenen Leistungen Propaganda zu machen. Denn diese sind allemal der mehr oder weniger getreue Abdruck derselben, je nachdem die künstlerische Kraft stark genug war, sich ganz oder nur halb auszusprechen.

Selbst diese größere oder kleinere Hälfte genügt aber in den meisten Fällen vollkommen, um die Ideale des Künstlers darin zu erkennen. Bei aller Kunst sind dieselben von zweierlei Art: wir sehen bei aufmerksamer Betrachtung, was dem Künstler in der Natur als schön erschien, und was von Kunstwerken als das Höchste in seiner Phantasie haftete.

Es ist an der deutschen Kunst der Gegenwart ein ganz besonders charakteristischer Zug, daß bei einer sehr großen Anzahl von Künstlern diese ihre Ideale des Kunstschönen entweder durchaus mangelhaft, von einem keineswegs an dem Besten gebildeten Geschmack zeugend, oder daß sie, wie bei den meisten Naturalisten, überhaupt gar nicht in einer bestimmten Form vorhanden sind. Während wir bei jedem Werke der klassischen Periode uns an der Festigkeit des Geschmacks, an der Reinheit der Vorbilder erfreuen, die auf den Künstler so deutlich eingewirkt, während wir bei Rafael z. B. bei jedem einzelnen Bilde auf's Genaueste anzugeben vermögen, was ihm als höchstes Kunstschöne gerade vorschwebte, so ist bei dem größeren Theil der modern-deutschen Produktion, wie gesagt, nichts so deutlich, als daß der Künstler ehrlich glaubte, er könne sich damit begnügen, das getreulich nachzumachen, was ihm in der Natur als schön erschienen sei.

Daß die Darstellungsmittel der Kunst unendlich beschränkter und vor allen Dingen ganz andere sind, als die der Natur, daß es sich also nicht um eine Nachbildung, sondern um eine Uebersetzung in eine ganz andere Sprache handelt, und daß diese Sprache nicht eine erst von jedem Einzelnen zu erfindende, sondern eine schon längst ausgebildete, eine solche ist, deren Stylgesetze durchaus feststehen, deren Grammatik regelmäßig erlernt sein will, wenn man nicht roh und barock, ungebildet und vor allem unfrei erscheinen will, das sind Dinge, die, so einfach sie auch an sich erscheinen, doch bei uns den Künstlern und dem Publikum beständig wiederholt werden müssen, ebenso gut als daß eben nur innerhalb und nicht außerhalb dieser aus der Natur der Sache allmälig erwachsenen Gesetze eine wahre Freiheit, Originalität und wirkliche Weiterbildung möglich ist. Ungezogenheit und Rohheit sind keine Originalität, so oft sie sich auch dafür ausgeben möchten. Kindlichkeit, Naivetät allerdings, sie können genial sein, sie haben ihr ungeheures Recht in der Kunst, aber eben auch nur in so weit sie schön sind, sie schließen die Erziehung durchaus nicht aus, bedürfen sie im Gegentheil gerade so wie die bewußtesten Richtungen, sobald sie uns das Kunstwerk vollendet vorführen, sich nicht auf Skizze, auf Illustration beschränken wollen. Es ist mit der künstlerischen Bildung genau wie mit der im Leben: erst ihre höchste Vollendung verleiht uns vollkommene Freiheit und Anmuth.

„Diese vollendete Schönheit in Form und Bewegung findet man auch oft beim Wilden und in noch höherem Grade als beim civilisirten Menschen", wenden die Naturalisten ein, und vergessen dabei nur, daß dieß nur so lange gilt, als man den Wilden nackt in der Wildniß sieht, für die seine Erziehung ebenfalls vollendet ist. Steckt man ihn aber in unsere Kleider, bringt ihn in unsere Gesellschaft, so wird er augenblicklich linkisch und unschön. Das Kunstwerk der Gegenwart befindet sich aber genau im Falle des civilisirten Menschen, es muß den Kulturprozeß, die Gewöhnung an die beschränkten und beengenden Mittel der Kunst und die vollkommen freie Beherrschung derselben schon hinter sich haben, — wie das die Kunstwerke der klassischen Zeit alle thun, welche dieser Vollendung, ihrer Erziehung halber so vornehm und gebildet neben den meisten Erzeugnissen der unsrigen aussehen.

Es ist mir das nie so klar geworden, als bei dem Anblick einiger vortrefflichen neuen Kopien Lenbach's, die seit einiger Zeit die Schack'sche Galerie zieren. So giebt ein Bildniß des Rubens nach dem berühmten Selbstporträt des Meisters in den Uffizien denselben mit solchem Verständniß wieder, daß schon ein sehr feiner Kenner dazu gehören würde, um es nicht für ein Original zu halten. — „Wir können also genau zu einem eben solchen Resultat gelangen", sagt man sich da unwillkührlich, „es liegt nicht an den Mitteln, an der Technik, ein Rubens ist heute möglich wie vor zweihundert Jahren, wenn er dasselbe Talent mit derselben feinen künstlerischen Bildung vereint!" Daß es aber nicht am Talent mangelt, zeigt ein Blick auf alle die benachbarten Bilder umher, wo einige Genelli'sche Kompositionen schwerlich von jenem großen Niederländer verläugnet worden wären. Und doch schlägt die Kopie alles todt rund um sich herum! Es liegt also wesentlich an der Schulung, wie denn selbst ein mittelmäßiger Schüler des Rubens neben diesem noch eine respektable Figur spielt, der beste moderne deutsche Meister aber nicht.

Ein Gang in den eben an seinem Jahresschluß angekommenen Kunstverein, wo sämmtliche Ankäufe frisch lackirt in Parade aufgestellt stehen, liefert uns freilich noch ganz andere Belege für die Wahrheit des Satzes: daß es sehr vielen Künstlern vor Allem an einem gebildeten Geschmack fehle,

daß ihre Ideale des Kunstschönen schlecht seien oder ganz mangelten. — Leider gilt dieß von den jüngeren noch mehr als von den älteren, da speziell die Piloty'sche naturalistische Schule zur Verwilderung des Geschmacks unstreitig beiträgt, durch ihre Methode der Idealität Eintrag thut und manches schöne Talent für lange Jahre irre führt, gerade weil man in ihr etwas lernt und der Schüler in ihr es bald zu einer gewissen Fertigkeit bringt.

Diejenigen Bilder, die unter den ca. 130 angekauften wohl noch am meisten Befriedigung gewähren können, wie einige treffliche Landschaften von Schertel, Schleich, Richard Zimmermann, Lier, der in neuerer Zeit eminente Fortschritte machte, u. A. m., sie zeigen auch den gebildetsten Geschmack im Kolorit oder andere, wie Morgenstern und Haushofer, in der durchgebildeten Form. Einige jüngere Landschafter, wie Henning, Noerr, Cloß, Ebert, zeichnen sich auch durch schöne Leistungen aus, sowie unter den Thiermalern Hartmann, Braun, Jutz, Benno Adam, während die beiden Meister Fr. Volz und Hofner leider nicht vertreten waren. Wie sehr ein an dem Besten gebildeter künstlerischer Sinn die Produktion unterstütze, läßt unter den wenigen guten Genrebildern Hagn am glänzendsten erkennen, dessen Gruppe von Rokoko-Figuren einen außergewöhnlichen Reiz des Kolorits, wie der schönen geschmackvollen malerischen Behandlung, mit einer großen Auffassung der Form, die der Künstler aus Italien als glückliche Errungenschaft zurückgebracht, verbindet. Weitere beachtenswerthe Leistungen der Figurenmalerei geben Körle, Gugel, Neustätter, Beischlag, Diez, Fr. Adam, Brand. Die Historie war überhaupt nicht oder doch nicht erheblich vertreten, von Skulpturen fanden sich nur eine hübsche Madonna in Elfenbein von Hirt und Thiergruppen von Habenschaden.

Wie unsäglich viel Talent Jahr aus Jahr ein in Deutschland an dem Mangel einer gründlichen künstlerischen Schule, an der mit ungenügenden Studien begonnenen zu frühen Bilderfabrikation zu Grunde geht, zeigt uns nicht etwa die Ausstellung der zahlreichen Mittelmäßigkeiten des Kunstvereins allein, die alle viel erträglicher wären, wenn den Künstlern bei ihrer Abfassung wenigstens etwas Gutes vorgeschwebt hätte. Ein noch bemerkenswertheres Beispiel dieser Art bot uns eine kürzlich stattgehabte Exposition von vierzig zum Theil großen Historienbildern, welche ein Herr Colloreddo Hausmann im Laufe von drei Jahren malte, nachdem er die Sculptur mit der Malerei vertauscht. Ein unbestreitbares Talent, mit der unglaublichsten Vernachlässigung der Form gepaart, würde durch die offenbare Verschleuderung gesunder Kraft den widerwärtigsten Eindruck hervorgebracht haben, wenn der Anblick dieser Verwilderung nicht durch coloristische Eigenschaften gemildert worden wäre, die der Künstler sichtlich dem Studium Rembrandt's verdankt, und die ihn allein einigermaßen über Wasser hielten.

Um so erfreulicher wird mir die Besprechung einer anderen Erscheinung im Bereiche der Historienmalerei, die eine wirkliche Bereicherung unserer Kunstwelt genannt werden darf. Es ist dieß Victor Müller, der seit einiger Zeit aus Frankfurt zu uns übergesiedelt ist und einige Bilder mitbrachte, die uns eine ebenso eigenthümliche wie bedeutende Begabung, eine Richtung zeigen, die bisher unter uns noch nicht existirte. Das bedeutendste dieser Werke kann nicht verfehlen, überall bei seiner Ausstellung Aufsehen zu erregen, Beistimmung und Widerspruch in der lebhaftesten Weise herauszufordern. Es zeigt uns die Hero die sich auf den entseelten Körper des Leander, der eben von des Meereswogen an den Strand gespült worden, geworfen hat, und ihn, offenbar in der Absicht, sich nicht mehr von ihm zu trennen, umschlungen hält. Eine wilde und doch ächt künstlerische Energie spricht aus der mit unheimlicher Großartigkeit aufgefaßten Scene, aus der meisterhaften Modellirung und Färbung der Körper, die lebhaft an die besten spanischen Meister erinnert und doch ganz original bleibt, da sie im schönen Aufbau der Gruppe einen rhythmischen Sinn zeigt, der vielmehr deutsch als spanisch ist, so wie auch die Auffassung der Charaktere, des mageren, schwarzen, nervigen Leander, der vollen sinnlich blühenden weißen Glieder der blonden Hero, als durchaus eigenthümlich erscheint. Es ist etwas Aufregendes, Packendes, Plötzliches, Schauerliches in dem Spiel des Lichts über die zwei weißen Körper, die dunkle brausende Fluth, etwas Elementarisches, das uns selbst einzelnes Unschöne als motivirt erscheinen oder doch übersehen läßt, weil das Ganze Lebenskraft genug besitzt, um uns vollständig in seine Anschauung zu zwingen.

Ein anderes charakteristisches Produkt unserer Historienmalerei, Piloty's Columbus, muß ich

mir für eine besondere Besprechung vorbehalten, in der ich eine ganze Gattung unserer modernen Kunst zu behandeln denke, von der es ein hervorragendes Beispiel abgiebt.

Dagegen wären hier noch einige Porträts von Füßli zu erwähnen, die durch ihre feine Naturempfindung, wie durch die in ungewöhnlicher Weise künstlerisch durchgebildete Technik einen großen Fortschritt des Künstlers zeigen, und denen wir nur mehr Verständniß bei dem Pubikum hätten wünschen mögen, welches die Säle des Kunstvereins besucht und von dem ein guter Theil so höchst verdienstvolle Kunstwerke als bloße Nachahmungen alter Bilder abzuthun sich berechtigt glaubte. Nichts charakterisirt besser als derlei Redensarten jenen Standpunkt unseres heutigen Geschmacks, wonach es als ein Tadel erscheint, wenn man an Velasquez oder van Dyck erinnert! Es ist nur ein Glück, daß so wenige die Gefahr laufen, der Füßli nicht entgangen.

Wenn bei dem dermaligen gänzlichen Mangel jedweder neuen Unternehmung auf dem Felde der monumentalen Baukunst, die sie in Anspruch nehmen könnte, die Historienmalerei sich großentheils auf die Illustration geworfen hat, so ist dies nur ein Grund mehr, der außerordentlichen Ausdehnung, welche dieses Fach in neuerer Zeit bei uns erhalten hat, die Aufmerksamkeit zuzuwenden, deren es aus vielen Gründen in hohem Grade würdig ist. Wie die Zeitungen uns Modernen die antike Rednerbühne ersetzen, so muß die Illustration dermalen die eigentlich lebendige Historienmalerei genannt werden, bis einmal die Demokratie zur Herrschaft gelangt, vielleicht selbst monumentale Bauten unternehmen und damit eine neue Aera der Kunst eröffnen wird.

Man hat sehr viel gegen das Einzelne dieser deutschen Kunstproduktion eingewendet und ich thue es gelegentlich auch, aber man muß schließlich doch gestehen, daß gerade hier die deutsche Kunst ihre größte Eigenthümlichkeit entfaltet hat, wahrhaft national geworden ist, und sehr viel für alle Zeiten Bedeutendes und Bleibendes geliefert hat. Der ganze Ernst und die Liebe, der grenzenlose Phantasiereichthum, der Humor und das dämonische Wesen, die Naivetät und Innigkeit, welche den deutschen Künstlern zu Gebote stehen, sie kommen nur in ihren Illustrationen vollständig zur Erscheinung, während sie in den Bildern, der mangelnden künstlerischen Ausbildung halber, fast regelmäßig nur wie abgeschwächt, erlahmt und verblaßt zu sehen sind.

Ich erinnere nur an Cornelius' Faust und Nibelungen, Overbeck's Passion, an Führich's kraftvolle und tiefsinnige, Steinle's graziöse Zeichnungen, an Schnorr's Bibel, Kaulbach's Reinecke Fuchs, an Schwind's herrliche Märchen und Richter's unübertreffliche Schilderungen des Kleinbürgerthums, an Menzel's Zeitalter Friedrich's des Großen, an Neureuther, unter den Jüngern an Ramberg's Zeichnungen zu Schiller, Oskar Pletsch's Kinderbilder, an Vautier's Oberhof, oder an Enhuber's reizende Kompositionen zu Melchior Meyr's Novellen, diese in der Charakteristik des Lebens einer schwäbischen Landschaft unübertrefflichen Kompositionen, die merkwürdigerweise noch keinen Verleger gefunden — und noch so viele Andere bis auf die Neuesten, die jetzt bei dem so thätigen Bruckmann oder bei Cotta unsere klassischen und romantischen Poeten verewigen und im Ganzen und Großen das Genre bearbeiten, das Kaulbach mit seinen Göthe-Illustrationen geschaffen. Immer und überall zeigt uns dieser Kunstzweig allein einen selbständigen Styl, der bei der größten Mannigfaltigkeit doch durchaus nichts mit dem irgend einer andern Nation gemein hat, und das Ganze bietet eine solche Fülle von wirklich werthvollen, unser nationales Leben und Empfinden besser und vollständiger als unsere ganze übrige Kunst abspiegelnden Leistungen, voll Gemüthstiefe und phantastischer Pracht, ja bisweilen selbst voll großartigen Schwunges und Erhabenheit in der Gesinnung, daß fremde Nationen wie Franzosen und Engländer uns diesen Zweig unserer Kunst längst so ziemlich allein beneiden, da sie ihm gar nichts Aehnliches, gleich Werthvolles an die Seite zu stellen haben.

Hier waren und blieben wir original, selbst unsere schlechtesten, flachsten und modernsten Produktionen dieser Art zeigen meistens doch noch ein sicheres Stylgefühl, eine verhältnißmäßig gegen andere Nationen reiche Phantasie, der eine unendliche Fülle von Detail zu Gebote steht, dabei freilich eine gewisse eigenthümliche, urgemüthliche, deutsche Unbeholfenheit, bald pathetischer, sentimentaler, bald naiver Art, die uns nun einmal niemals verläßt und uns auch ganz allein angehört. Das Beste in dieser Art aber kann man selbst dem, was in der klassischen Zeit geleistet worden, einem Dürer und Holbein, nicht nur an die Seite stellen, sondern es wird sie sogar vielfach sowohl in der unendlichen Mannigfaltigkeit, als besonders auch in Anmuth und Schönheit übertreffen. — Wenn diese so hoch

bedeutsame Produktion also die tiefste Eigenthümlichkeit unseres Volkes in theils für alle Zeiten mustergültigen, theils für alle mindestens bedeutsamen und interessanten Formen widerspiegelt, so kann sie allerdings auch den Anspruch erheben, vor allen übrigen in gewissem Sinne eine klassische genannt zu werden; daß sie allein dies kann, hat keinen andern Grund, als weil eben unsere künstlerische Bildung gerade für die Anforderungen, die sie dem Künstler stellt, ausreicht; man sieht daher gerade daraus, was die deutsche Kunst erst wird leisten können, wenn sie sich einmal der Mittel der Darstellung in höherm Maaße bemächtigt haben wird, als dies bis jetzt noch immer der Fall ist. Dies ist aber nur eine Frage der Zeit und des guten Willens, es fehlt uns nur an dem, was man lernen kann, um eine wirklich klassische Periode unserer Malerei herbeigeführt zu sehen.

Hat uns so die Illustration einen köstlichen Besitz geschaffen, so hat sie auch den weitern großen Vortheil gehabt, das Bedürfniß der Kunst zu einem alle Klassen des Volkes durchdringenden zu machen und so den Boden für eine wirklich populäre Historienmalerei in größerem Styl vorzubereiten. Wer beurtheilen will, wie diese Malerei aussehen wird, der braucht lediglich unsere dermalige Illustration zu studiren, da nur diese aus einem wirklichen Bedürfniß hervorgegangen ist, auf dem Grunde einer wahrhaft nationalen Eigenthümlichkeit beruht, wirklich lebendig und nicht bloß offizielles Schattenspiel gleich den fürstlichen Hochzeiten und Kindtaufen, den Leistungen von Eiden, die man nie zu halten im Sinne hatte, und wie die liebenswürdigen Vorwürfe alle heißen, welche unsere profane Historienmalerei heute beschäftigen, wenn's hoch kömmt, oder jene biblischen Legenden mit ihrer augenverdrehenden aufgewärmten Innigkeit, jener offiziellen Frömmelei, welche eine falsch verstandene Kirchlichkeit von uns verlangt.

Man wird dann finden, daß unsere Heiligen und Märtyrer ganz wo anders stehen als im Kalender, daß Lessing, Schiller und Göthe, daß Luther und der alte Fritz, kurz daß unsere großen Männer ihren Platz fast vollständig eingenommen haben, daß unsere Kunst im Begriffe ist, aus ihnen nach und nach eine Reihe von typischen Figuren, von Personifikationen unseres Wesens herauszuarbeiten und daß die Nation diesen Prozeß mit ungetheilter Liebe begleitet, jedes Gelingen wie eine nationale Errungenschaft feiert. Man wird ferner finden, daß wir auch bereits eine Menge von feststehenden neuen Personifikationen von Begriffen haben, eine ganze allegorische Welt — das Dankbarste, was es für den Künstler giebt, — die dem Publikum auch schon geläufig ist, und deren Darstellung es eben so viel Neigung und Verständniß entgegenbringt, als der der historischen Persönlichkeiten, oder wer wäre außer den alten allbekannten Figuren dieser Art wie Glaube, Hoffnung und Liebe rc., nicht mit den Neuen vertraut, die fast sämmtlich auf unser politisches oder doch soziales Leben Bezug haben; wer kennte nicht die Germania, Italia, Borussia, Bavaria, die Freiheit, Gerechtigkeit, Einheit, wer freute sich nicht an der Darstellung der Jahreszeiten, des Reichthums, Handels, der Industrie, Kunst, ja des Dampfs, des Telegraphen rc. rc.? Jeder Tag bringt uns neue Eroberungen dieser Art, die Bürgerrecht unter uns gewonnen haben, und der Kunst vollauf die alten Heiligen ersetzen, es ihr wieder wie in der klassichen Zeit möglich machen werden, allegorische Figuren unter die Darstellung der Wirklichkeit zu mischen, sie so in eine höhere, freiere, idealere, vor allen Dingen aber in eine malerischere Sphäre zu heben, wie dies Schwind z. B. auf dem ersten Blatte seines Märchens von den sieben Raben so vortrefflich gethan. — Daß die Allegorie überhaupt wieder den Platz in unserer Kunst einnehmen werde, von dem sie sehr übelberathen verdrängt worden, das können wir gerade aus der Illustration am besten sehen, wo sie längst ebenso beliebt wie in der Literatur mit Recht übel angesehen ist, da sie eben nichts Anderes als eine spezifische Ausdrucksform für die bildende Kunst sein kann. — **Fr. Pecht.**

Notizen.

* **Florentiner Domfaçade.** Die vielbesprochene Restaurationsangelegenheit der Façade des Florentiner Domes ist, wie die Zeitungen unlängst gemeldet, wieder in ein neues Stadium getreten. Obwohl das Projekt des Herrn de Fabris in Florenz von der vorigjährigen Jury als preiswürdig und von der beschließenden Baukommission als zur Ausführung durchaus geeignet anerkannt worden ist, haben sich dennoch unübersteigliche Schwierigkeiten gegen die Verwirklichung desselben erhoben Es liegen uns zwei von der betreffenden Kommission an

die Mitglieder der Jury ergangene Schreiben vor, worin dieselbe benachrichtigt wird, daß nicht nur die zehn voriges Jahr zur engeren Wahl gekommenen Architekten, sondern auch andere Künstler aus ganz Europa zu einer nochmaligen, auf Grundlage der früheren Bedingungen auf den 1. Juli d. J. auszuschreibenden Konkurrenz aufgefordert werden sollen. Zugleich wird dieselbe Jury, deren Urtheil man in dieser Form einfach für illusorisch erklärt, nochmals zur Beurtheilung der neuen Preisentwürfe nach Florenz eingeladen. Ob dieselbe diesem Rufe folgen werde, müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls wird sie auf Mittel zu denken haben, um einer zweiten derartigen Fopperei vorzubeugen. Im Uebrigen glauben wir dem Publikum unter solchen Umständen einen Dienst zu leisten, wenn wir in einem unserer nächsten Hefte diese für ganz Europa wichtige Angelegenheit in ihren letzten Entwickelungsphasen einmal einer gründlichen Beleuchtung unterziehen.

Das Grab von Carstens in Rom. Der als eifriger Forscher der Kunstgeschichte bekannte Freiherr von Alten in Oldenburg, welcher seit längerer Zeit mit der Abfassung eines möglichst vollständigen Verzeichnisses der Werke des Malers Carstens beschäftigt ist, hat auf seine an einen Freund in Rom gerichtete Anfrage über das Grab des Künstlers folgende Antwort erhalten:

„Carstens' Grab habe ich lange an der Cestius-Pyramide gesucht, aber nur Engländer und Nichts als Engländer gefunden, deren eine Grabschrift prätentiöser als die andere war, bis endlich ein Freund von mir das Gesuchte entdeckte. Es ist ein unscheinbarer, liegender Stein, halb verdeckt von Disteln und Dornen, an denen das Leben des armen Künstlers so reich war und die nun sein Grab noch zu verletzen suchen, da Carstens schon längst in den elysäischen Feldern mit seinen antiken Geistesgenossen wandelt."

Die halbverwischte Inschrift lautet ganz einfach:

Asmus Jacob Karstens,
geboren zu St. Jürgen bei Schleswig den 10. Mai 1754,
gestorben zu Rom den 25. Mai 1798.

A. W. **Holbeiniana.** Herr Ed. His-Heusler in Basel, von dessen urkundlichen Forschungen über Holbein in Nr. 48 der „Recensionen über bild. Kunst" (1865) die Rede war, hat bei Fortsetzung seiner Studien und Bemühungen eine Entdeckung von besonderer Wichtigkeit gemacht. Es sind zwei Sendschreiben des Baseler Rathes vom 19. November 1545, welche über den Sohn des Malers Hans Holbein d. J., von dem bisher nichts weiter bekannt war, Kunde geben. Er hieß Philipp und war von seinem Vater zu Paris bei dem Goldschmied Jacob David, Bürger von Basel, in die Lehre gethan worden. Nach Ablauf der Lehrzeit will ihn sein Meister nicht entlassen und läßt ihn vom „Herrn Lütenant zu Pariß" in Recht nehmen; da nimmt sich der Rath von Basel des „guten frommen Jungen" an. An einer Stelle wird als Philipp's Vormund Frantz Schmid, sein Bruder genannt, woraus hervorgeht, daß Hans Holbein eine Wittwe geheirathet. Auch ist in den Schriftstücken von Philipp's Vater „wylandt Hansen Holbein seligen" die Rede, wodurch für die in England gemachte Entdeckung seines Todesjahres (1543) ein neuer Beweis der Richtigkeit gegeben ist.

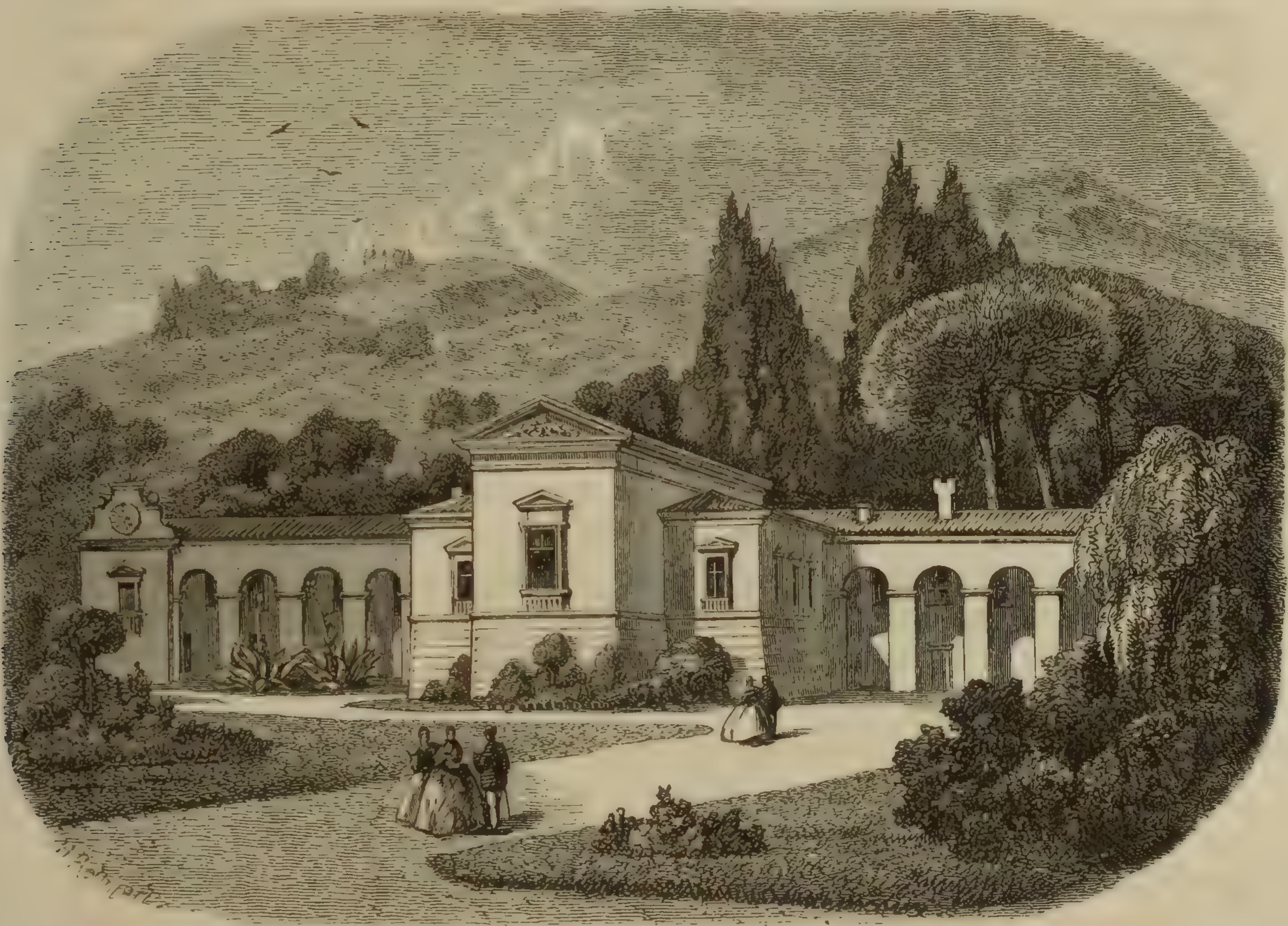
Romanische Wandgemälde entdeckt. In der kleinen romanischen Kirche zu Sluze bei Tongern (Prov. Limburg) sind in Folge von Restaurationsarbeiten Wandgemälde zum Vorschein gekommen. Man hat fünf durch eine Dekoration von Laubwerk verbundene Rundbilder blosgelegt, von denen das mittlere und größere das Gotteslamm darstellt. Die Medaillons auf den Seiten stellen die Madonna in zwei verschiedenen Positionen dar, während die kleineren Zwischenbilder Engelfiguren zu enthalten scheinen. Das Kolorit wird als klar und wohlgefällig gerühmt und soll ebenso wie die Zeichnung auf einen tüchtigen Künstler hinweisen.

Verantwortl. Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig

Die Villa Masér bei Treviso.

Ein Asyl Paolo's Veronese.

Die Provinz Venetien zählt unter ihre Kunstschätze zwei vollständig erhaltene Villen des 16. Jahrhunderts, welche, reich und prächtig, sowohl in Bezug auf Anlage und Architektur als auf innere Ausschmückung, zu dem Schönsten gehören, was in dieser Art geschaffen worden ist, und sich, was Gesammtwirkung anbelangt, ungescheut mit der berühmten, von Rafael Sanzio ausgeschmückten Farnesina in Rom messen können.



Villa Masér.

Die eine, der Palazzo del Tè in Mantua, ist bekannt. Mit seiner einsamen lautlosen Umgebung, welche unwillkürlich an die Avenüen des Schlosses Dornröschen's, nur in's Italienische übersetzt, erinnert, mit seinem viereckigen, von tiefblauem Himmel überwölbten Hofe, in welchem man, wenn nicht das Schwalbengezwitscher wäre, das Gras wachsen hören könnte, mit seinen Bogengängen, deren Schlußsteine von dem Architekten und Maler Giulio Romano so angebracht wurden, daß sie dem Besucher jeden Augenblick auf den Kopf fallen zu wollen scheinen, endlich mit seinen von demselben Künstler, dem Lieblingsschüler Rafael's, ausgeschmückten Sälen mit den Darstellungen aus dem Leben der Psyche

und des Titanensturzes, ist dieser Prachtbau wohl Jedem erinnerlich, der Genuß oder Belehrung suchend nach dem Süden gezogen ist und auf seiner Wanderung Mantua berührte.

Weit weniger bekannt ist die 15 Miglien von Treviso entfernte, an der Straße nach Feltre reizend gelegene Villa Masér. Die Sage berichtet, daß Paolo Veronese, der dritte unter den Malerfürsten der venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts, in Folge einer Zwistigkeit, die er wegen Ausführung eines ihm von der Republik zugewiesenen Auftrages mit den Prokuratoren von San Marco hatte, und welche dem sonst hofgewandten Künstler einige Ausdrücke entschlüpfen ließ, die für das empfindliche Ohr des heiligen Markus zu rauh klingen mochten, es angemessen fand, sich eine kleine Luftveränderung zu gönnen, und daß er zu diesem Behufe sich zu dem ihm wohlgesinnten Cardinal Barbaro begab, welcher eben seine von Palladio neuerbaute Villa zu Masér bezogen hatte und dem Flüchtling mit der freigebigen Gastlichkeit jener Tage bei sich ein Asyl gewährte. Der ungewohnte Müßiggang, der dem mit schöpferischem Drang erfüllten Künstler bald sehr lästig ward, dabei die verhaßten leeren Wände, die ihn umgaben und ihm wie ein todtes Kapital erscheinen mochten, sollen ihn veranlaßt haben, unter der Devise der Dankbarkeit für die an ihm geübte Gastfreundschaft die Ausschmückung der Villa in Angriff zu nehmen und in kürzester Zeit zu Ende zu führen. Soweit die Tradition, in der wohl ein gewisses Procent von Wahrheit enthalten sein mag und die wir hier mittheilten, weil solche anekdotische Nachrichten über hervorragende Menschen immer anziehend sind und zu deren Charakteristik beizutragen vermögen, obgleich sie auf dem langen Wege, den sie bis zu uns herab zurücklegten, wohl mancherlei Entstellungen und Erweiterungen zu erdulden hatten. So auch hier. Ein Blick auf die Fresken, welche allenthalben die Wände bedecken, genügt, um den mit dem Hervorbringungsprocesse solcher Werke nur halbwegs Vertrauten zu überzeugen, daß er es mit keiner künstlerischen Improvisation zu thun habe, sondern daß diese Leistungen auf dem Wege vorbedachter, wohlüberlegter Anlage und mit Zuziehung aller künstlerischen Hülfsmittel, als Naturstudien, Cartons 2c. 2c. entstanden sein müssen. Ebensowenig dürfte diese Ausschmückung, deren Kosten sich in unserer Zeit auf viele Tausende belaufen würden, und die bei aller technischen Bravour dennoch nur mit Beiziehung von Gehilfen und jedenfalls nur in einem gewissen nicht allzukurzen Zeitraume zu bewältigen war, der bloße Erkenntlichkeitsbeweis eines Künstlers für die ihm von einem reichen Mäcen erwiesenen Freundschaftsdienste sein. Wie dem übrigens immer gewesen sein mag, die kleine Erzählung trägt sehr dazu bei, den Reiz des Ortes zu erhöhen, indem sie denselben mit Gestalten und Umständen belebt, welche jedenfalls anregender auf den Besucher wirken, als ein beglaubigtes Bestellungsdokument und die Herzählung der Summen, welche für die Ausschmückung verwendet wurden.

Die Villa selbst, von der wir eine Ansicht beigeben, liegt an einer Reihe hier und dort bewaldeter Hügel und kehrt ihre vordere Fronte der reichen, vor ihr ausgebreiteten Ebene zu. Ein ansteigender, mit Kieseln zierrathartig ausgelegter Weg, führt durch einen im italienischen Geschmack angelegten Vorgarten mit kleinen Cypressen, geschnittenen Buchshecken, Springbrunnen, Statuen u. s. w. Das zwei Stockwerke enthaltende Gebäude hat die Form eines Kreuzes mit kurzem Stamm und langem Querbalken. Das Mittelgebäude besteht, was das obere Stockwerk, von welchem allein hier die Rede ist, anbelangt, aus zwei hintereinander liegenden luftigen Sälen, in deren einen auf beiden Seiten eine Enfilade von Gemächern mündet, während der andere nur den Zugang zu zwei kleineren an beiden Seiten liegenden Räumen öffnet. Ein Frontispiz mit kolossalen Figuren aus gelbem Marmor von herrlicher Arbeit krönt den Mittelbau, dessen vordere Hälfte durch ein unter dem Frontispiz angebrachtes großes Fenster, ebenfalls von trefflicher Durchbildung, ihr Licht erhält. Eine

bedeckte Treppe führt zu dem Eingange der Säle. Gleich beim Eintritt wird der Besucher von zwei Figuren, einem Pagen und einem kleinen Mädchen, überrascht, welche aus halbgeöffneten Thüren neugierig nach dem Eintretenden zu blicken scheinen, und so täuschend gemalt sind, daß man im ersten Augenblick wirklich durch sie irre geführt werden kann. Ringsum an den Wänden sind, von ebenfalls gemalter Architektur umgeben, weibliche Figuren angebracht, welche die verschiedenen Künste vorstellen, alle farbig und von der schönsten Komposition. Die an diesen Saal sich anschließenden Nebenräume waren ihrer Ausschmückung nach für Speisezimmer bestimmt und liegen rechts und links von demselben. Eine gemalte phantastische Architektur wölbt sich über dem Beschauer und läßt ihn durch eine Mittelöffnung scheinbar den blauen Himmel sehen, welcher bei zwei seitwärts befindlichen, durch Weinreben und Gitterwerk halb versteckt wird. Auf der Architektur sitzen Gruppen von Figuren, welche sich höchst reizend vom blauen Grunde trennen und Ceres mit ihrer Umgebung darstellen; Amoretten wühlen in Korngarben und Früchten, Jungfrauen bereiten ein Opfer vor u. s. w., Alles nur darauf berechnet, eine gewisse Ueppigkeit zu entfalten und die Sinne angenehm zu beschäftigen, ohne daß das Verdauungsgeschäft des unter diesen Herrlichkeiten Weilenden durch irgend einen allzustrengen Ideengang beeinträchtigt werde. Blumen und Fruchtgewinde hängen an den Hörnern goldener Stierköpfe die Wände herunter, welche wieder, hie und da durchbrochen, kleine Landschaften zeigen; Scenen aus dem damaligen aristokratischen Landleben bilden darin die Staffage; Herren, die angeritten kommen, Damen, die in altmodische Kutschen einsteigen u. s. w.

Das gegenüberliegende Gemach ist diesem ähnlich, nur stellen dort die Deckengemälde Bacchus mit seinem Hofstaate, den Bacchantinnen, Faunen, Thyrsosschwingern, Leoparden &c. vor.

Der hierauf folgende große Saal enthält die bedeutendsten Gemälde der Villa, zwei große Kompositionen, ähnlich dem großen Rath und dem Gastmahl der Götter von Rafael, Jupiter, Juno, Venus, Mars, Merkur, Amor, Psyche, kurz den Olymp, und in einer Weise in Fresko gemalt, welche, was Kühnheit der Behandlung anbelangt, diesen Gemälden einen Platz unter den ausgezeichnetsten Leistungen, welche von dieser Art existiren, einräumt. Die Seitenwände des mit einem Tonnengewölbe geschlossenen Saales bedeckt wieder Architektur; sie zeigen unter anderem einen Balkon, von welchem eine junge, reichgeschmückte Dame, von einer alten Dienerin begleitet, nach einem auf der anderen Seite befindlichen jungen Mann, der in einem Buche liest, hinüberschaut. Unter diesen Gemälden öffnet sich nach jeder Seite eine Reihe von Gemächern, welche verschiedene Bestimmungen hatten. Die Schlafzimmer sind durch die Darstellungen der Nacht, der eingeschlafenen Psyche, Amors, sowie die Stellen, wo die Betten standen, durch darüber gemalte Madonnen und heilige Familien kenntlich; denn bei aller Lebenslust und Frivolität vergaß jene Zeit doch nie, ihre christliche Ueberzeugung an den Tag zu legen; dies ist unläugbar, wenngleich die Weise, wie sie dieselbe mit ihrem Treiben im Leben und in der Kunst in Einklang zu bringen wußte, für uns etwas unverständlich geworden sein mag. In diesen Gemächern ist nun Manches zu Grunde gegangen, Manches von späterer Hand ersetzt. Im Grunde der Enfiladen, von deren einem Ende man bis an's andere sieht, befinden sich zwei gemalte Thüren durch die man in's Freie zu blicken glaubt, und durch die auf der einen Seite ein junger Mann im Jagdkostüme, angeblich der Künstler selbst, und auf der anderen eine Dame, der Tradition nach dessen Geliebte, eintreten.

Natürlich konnten drei volle Jahrhunderte nicht an diesen Kunstdenkmalen vorübergehen, ohne Spuren an ihnen zurückzulassen, und namentlich wurde Vieles während der Feldzüge zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts in der Villa ruinirt,

welche damals häufig sowohl feindlichen als freundlichen Truppen zur Unterkunft dienen mußte, denen natürlich die Erhaltung der Malereien an den Wänden ihres jeweiligen Aufenthalts gar wenig am Herzen lag. Die Fresken sind daher an vielen Stellen restaurirt.

Tritt man durch die mittlere Thüre des zuletzterwähnten Saales in den Hof, so öffnet sich vor den entzückten Blicken eine echt italienische Scenerie. Um ein Bassin, das sich in der Mitte des Hofes befindet, baut sich halbkreisförmig, schon an den Hügel angelehnt, eine von gigantischen Figuren getragene Gartenarchitektur auf, mit einer Grotte in der Mitte, in welcher der unvermeidliche Neptun dem leisen Geplätscher eines Brunnens träumerisch zu lauschen scheint; die Sockel, auf denen die Figuren stehen, tragen als Inschriften galante Sprüche, welche mitunter Zeugniß davon geben, daß man hier vor den Reliquien einer Zeit steht, in welcher die losen Produkte der Muse eines Aretino, Ariosto und Bandello selbst in dem Haushalte eines Cardinals nicht ungnädig aufgenommen wurden.

Auf beiden Seiten dieser Brunnenverkleidung führen Stufen den Hügel hinauf, an welchem der Garten mit hinansteigt, und dessen uralte Pinien und Cypressen ganz danach aussehen, als ob sie schon dem unter ihnen Kühlung suchenden Maler freundlich zugerauscht und nun dem Reisenden noch Manches aus jener längstvergangenen Zeit zu berichten hätten.

Dies ist die nahezu unbekannte Villa Masér, das eigentliche Monument des lebensfrohen Malers, aus dessen Räumen uns der sprudelnde und klassische Geist jener edlen Zeit frisch und unverfälscht entgegenweht, und deren Besuch daher jedem Freunde des wahrhaft Schönen auf's wärmste empfohlen zu werden verdient. **H. Reinhart.**

Der ermordete Marat von J. L. David und die Kunst unter der französischen Revolution.

Von

Julius Meyer.

(Schluß.)

Dieselben Umwandlungen, wie im öffentlichen Leben und in der Malerei, finden wir in der Poesie und Literatur. Auch in den Oden des „neuen Pindar's", E. Lebrun's, tritt an die Stelle der früheren ausschweifenden Grazie ein ernster feierlicher Schwung der nicht ohne Wirkung ist, obwohl es ihm gleichfalls an innerer Empfindung gebricht. Die dramatische Dichtung löste in J. Chénier die verschnörkelten Zuthaten von sich ab, mit denen die Tragédie im 18. Jahrhundert ausstaffirt gewesen, das mythologische Beiwerk und die Liebesgeschichten; sie verherrlichte nun in den klangvollen Redensarten des Tages und mit viel aufregender Deklamation bei wenig Handlung die neue Freiheit, der auch sie das klassische Kleid umwarf. (Großer Erfolg des C. Gracchus von Chénier 1792). „Man muß

die Bühne entfesseln, so beschloß ein Erlaß des Wolfahrtsausschusses, damit Melpomene fähig werde, die Sprache der Freiheit ertönen zu lassen."

Indessen, so günstig auch vor und mit dem Beginn der Revolution für die Kunst die Dinge lagen, so lebhaft das Interesse war, das ihr von Seiten des Publikums entgegenkam: so konnte doch die rasche Umwälzung und Vernichtung alles Bestehenden die friedliche Arbeit der Phantasie nicht fördern. Zu schweren Fußes zertrat die Revolution das ganze Gebiet der Kultur, zu tief wühlte sie den Boden auf, zu sehr stellte sie alle Bedingungen der allgemeinen Wolfahrt in Frage, als daß gleich ein neues volles Leben hätte aufblühen können. Für eine volksthümliche Kunst, die sich aus den noch unverdorbenen, nun frisch zuschießenden Säften der Nation genährt hätte, war von vornherein keine Hoffnung. Als sich der erste Sturm der Begeisterung gelegt hatte, zeigte sich, daß dem Volke die Fähigkeit zur Selbstregierung noch fehle. Nicht der berechtigte und vernünftige Wille der Gesammtheit kam zur Herrschaft, sondern die Leidenschaft und Willkür der einzelnen kühn heraustretenden Individuen. Was das Volk wollte und was es aus eigener Kraft leistete, war im Grunde nur negativ: die Vernichtung des Feudalstaates und der Kirche. Alles Andere, jede positive Leistung, bürdete man allmälig dem Staate auf, d. h. einer solchen Regierungsform, bei der der Einzelne nicht mitzuwirken brauche; vorab und zunächst die Ernährung, dann aber auch die politische Arbeit und die öffentlichen Pflichten. Schon 1792, wie die geringe Betheiligung von beiden Seiten am Kampfe des 10. August zeigte, sehnte sich die Nation nur noch nach der Ruhe einer kräftigen Regierung. War so schon im Volke jede Thatkraft erlahmt und sein staatsbürgerlicher Sinn vernichtet, so vertilgte die Schreckensherrschaft auch noch die Fähigkeit zur Arbeit, wie die zum Genuß des Lebens. Alles war dahin, Ackerbau, Handel und Industrie; zerstört der gesellige Verkehr, das Glück der Familie und jede harmlose Lust des Daseins; vollzogen die Auflösung der gebildeten und besitzenden Klassen, dagegen die rohe Masse des Pöbels in seinen niedersten Leidenschaften aufgeregt und als das Mittel für die Tyrannei Robespierre's und des Wolfahrtsausschusses an die Spitze gestellt. Wie hätte in dieser verderblichen Unsicherheit aller Dinge die Kunst einen Platz finden können? Erst später, ja erst nach dem Kaiserreich sollten die großen und fruchtbaren Wirkungen der Revolution in der Kunst wie im öffentlichen Leben hervortreten; während des Umsturzes selber lag sie darnieder und weder einzelne Werke, die ein anregender Augenblick hervorrief, noch reformatorische Maßregeln von Seiten der Regierung vermochten ihr aufzuhelfen. —

Daher waren auch für David die Jahre 1789—95 eine im Ganzen unfruchtbare Zwischenpause. Er hatte sich bald — wie alle jene jungen Talente, die mit ihm eine Richtung gingen, Talma, Lebrun und Chénier, — zum eingefleischten Republikaner ausgewachsen. Mit dem vollen Ausbruch der Revolution war er aus der Stille des Ateliers herausgetreten, um sich als öffentlicher Mann an der politischen Bewegung zu betheiligen; bald wurde er Mitglied des Konvents und des Sicherheitsausschusses, vor allem aber Jakobiner und begeisterter Anhänger Robespierre's. In seiner herzlosen Schwärmerei für die Republik war er seiner Gesinnung nach der Grausamsten Einer; selbst für die Rettung von Freunden sich bei Robespierre zu verwenden, schlug er rundweg ab. Was die Kunst anlangt, so betrachtete er sie jetzt nur noch als Mittel zum Zweck des öffentlichen Lebens, zur Verbreitung der politischen Ideen. In diesem Sinne übte er im Konvent über ihr ganzes Gebiet die Diktatur aus und traf Reformen, um sie auch in ihren äußeren Einrichtungen dem neuen Staate anzupassen. Vorab ließ er sich die Aufhebung der Akademie (August 1793) — als einer bevorrechteten Anstalt — angelegen sein, nachdem er selber, 1792 zum Professor ernannt, ihr mit lakonischer Grobheit einen Absagebrief geschrieben.

Was sonst auf seine Anträge beschlossen wurde, war indeß trotz mancher hochtrabender Worte über die große „philosophische“ Aufgabe der Kunst nicht von Belang. Einer darunter, der glücklicherweise nur halb ausgeführt wurde, ist ein deutliches Zeichen von der ebenso überspannten wie nüchternen Einbildungskraft, welche der ganzen Zeit und namentlich ihm eigen war. Er schlug als Denkmal der wiedererlangten Freiheit eine kolossale Statue des französischen Volkes vor, errichtet auf einem Haufen von zertrümmerten Bildwerken der Könige und in großen Zügen an verschiedenen Stellen ihres Leibes die Worte tragend: „Licht, Natur, Wahrheit, Kraft, Muth“. Das in Gyps ausgeführte Modell soll, wie selbst Freunde David's eingestehen, einen wahrhaft niederträchtigen Eindruck gemacht haben.

Doch zu ein paar Bildern fand der Maler auch während seiner politischen Laufbahn Zeit: zu solchen, die er aufgeregt durch ein Ereigniß des Tages unmittelbar der Wirklichkeit entnahm. Anfang 1793 war das Konventsmitglied Lepelletier de Saint-Fargeau wegen seiner für den Tod des Königs abgegebenen Stimme ermordet worden; in seinem republikanischen Eifer malte David — nachdem schon auf seinen Antrag die Büste des Getödteten im Konvent aufgestellt war — den auf einem Bette ausgestreckten Leichnam mit der noch blutenden Wunde, über seiner Brust einen an einem Faden hängenden Degen, der ein Papier mit den Worten: „Je vote la mort du tyran“ durchsticht. Eine sonderbare Mischung von allegorischer und realer Auffassung; noch konnte der Künstler, auch wo er sich an die Natur hielt, sein Pathos nicht los werden. Da sollte das Ereigniß eintreten, das den Maler tiefer als je ein Stoff ergriff und ihm daher wenigstens dies eine Mal seinen pomphaften Idealismus austrieb: Marat's Ermordung. Auf die erhaltene Todesbotschaft eilte er sogleich selber an Ort und Stelle, und erschüttert von dem Anblick, angetrieben von den Umstehenden, wollte er dem Freunde damit die letzte Ehre erweisen, daß er der Mit- und Nachwelt die gräuliche an ihm verübte That im Bilde überlieferte. Er hatte für den Mann geschwärmt wie für Robespierre; der Republikaner war in's Herz getroffen, und so wurde er in dem Augenblicke, da er eine der schlimmsten Kreaturen der Revolution in der Häßlichkeit eines gewaltsamen Todes ganz nach der Natur und ohne jeden Nebengedanken darstellte, zum ersten Male ganzer und ächter Künstler. Als man ihn einmal frug, weßhalb er an jenem Lepelletier nur den Kopf selber gemalt, den Körper aber von Gérard habe ausführen lassen, dagegen den Marat ganz mit eigener Hand vollendet habe, da soll er ausgerufen haben: „C'était un noble, lui; celui-ci (Marat) était plébéjen: on le fait avec le coeur!“ Das einzige Bild vielleicht, das David mit dem vollen schöpferischen Trieb einer innerlich drängenden Kraft entwarf und zu Ende führte. Marat liegt in der Badewanne, der untere Theil des nackten Körpers durch diese und ein darübergelegtes Brett verdeckt, die Brust mit der klaffenden Wunde sichtbar, der Kopf auf die Seite gesunken und mit dem Ausdruck eines Schmerzes, der nicht aus einer kleinen Seele kommt; die eine Hand schwer auf die Erde herabhängend und noch die Feder haltend, mit der der Republikaner seinen Edelmuth eben bewiesen, die andere kraftlos gestützt noch auf den Rand der Wanne mit dem Brief der Corday, von dem, um die ganze Schändlichkeit der That zu bezeichnen, gerade die Worte sichtbar sind: „Il suffit que je sois bien malheureuse, pour avoir droit à votre bienveillance.“ Auch das umgebende Geräthe ganz nach der Natur; ein Schemel, eine rohe gestürzte Kiste mit Schreibzeug: der Hausrath eines armen Mannes aus dem Volke. Und um im geraden Gegensatz zu jenem Verbrechen die hohe republikanische Uneigennützigkeit seines Helden — in Wahrheit der einzige gute Zug in der bestialischen Natur des Menschen — für immer dem Gedächtniß einzuprägen, hat David auf einem Zettel jene Worte nicht vergessen, mit denen bekanntlich der Volks

führer die wenigen Franken, die er gerade besaß, für eine Wittwe bestimmte: „Vous donnerez cet assignat à cette mère de cinq entfants et (sic) dont le mari est mort pour la défense de la patrie.“ Das Bild hat die packende Wirkung einer groß aufgefaßten Natur; die gemeine Gestalt, der häßliche Kopf des Mannes sind mit voller Realität wiedergegeben und doch ist der Hauch eines idealen Geistes darüber ausgegossen. Hierzu wirkt namentlich die koloristische Behandlung mit: das seitwärts von oben einströmende Licht läßt Kopf und Brust fast wie verklärt aus dem umgebenden Helldunkel hervorleuchten, während zugleich der Fleischton und die Farbenstimmung wärmer und der Natur weit lebendiger abgelauscht, die Ausführung flüssiger und saftiger als sonst bei David ist. Und so hat dieser gerade da ein ächt künstlerisches Ergebniß erreicht, wo er von der Wirklichkeit in der eigenen Seele ergriffen, seine römischen Ideale aufgab und einfach an die Natur sich hielt.*)

So lange David in die Geschichte des Tages verflochten war, fand er weder die Muße noch die Stimmung, zu seinen klassischen Idealen zurückzukehren. Sobald jedoch seine Verbindung mit dem öffentlichen Leben sich gelöst hatte, nahm er seine alte Weise wieder auf. Mit dem Sturze Robespierre's war seine politische Rolle ausgespielt; einen Augenblick ging es auch um seinen Kopf und er konnte froh sein, daß er mit dem Verlust seiner Stellung und Freiheit davon kam. Die Art, wie er sich aus seiner schwierigen Lage herauswickelte, da er nicht lange vorher mit Robespierre sterben zu wollen erklärt hatte, war kläglich: „auch ihn habe der Unglückliche getäuscht“; mit den prunkenden Redensarten hatte es ein Ende und der Schweiß der Todesangst stand dem Angeklagten auf der Stirn. Freunde retteten ihn, indem sie einen Aufschub des Urtheils erwirkten. Der von seinem Pathos bisher verblendete Mann, nun abgekühlt und zur Besinnung gekommen, gab die Politik ein für allemal auf. Schon im Gefängnisse wendete er sich wieder ganz der Kunst zu, und zwar einer solchen, welche die Beziehung auf die zeitgenössische Geschichte und Stimmung aufgab und sich rein im Gebiet der Schönheit bewegte. Als er endlich mit dem Regierungsantritt des Direktoriums ganz freigegeben wurde, hatte er den Entwurf zu seinen Sabinerinnen schon im Kopfe.

Den neuen Bestrebungen David's kam die veränderte Zeit günstig entgegen. Man hatte wieder Muth und Lust zu leben. Bei der Aussicht, welche die neue Regierung auf inneren Frieden und Sicherheit gab, traten die gebildeten und wohlhabenden Klassen aus dem Dunkel ihrer gezwungenen Armuth wieder hervor, um im Genuß des Daseins das Versäumte doppelt nachzuholen. Die Frauen gaben den Ton an — seltsam, daß David zugleich in der Malerei auf den Gedanken kam, das Weib zu verherrlichen —; in einer Art griechischer Tunika gekleidet, Bänder in antiker Weise um das Haar gelegt und Sandalen an den Füßen zogen sie nicht nur die Vertreter der neu aufblühenden Kunst und Wissenschaft in die wieder geöffneten Salons, sondern auch die Führer der Republikaner, deren Wildheit sie unter dem sanften Joch geselligen Anstandes und einer liebenswürdigen, wenn auch ziemlich laxen Moral zu zähmen versuchten. So lange hatte der Franzose der Anmuth entbehrt, der Freuden des Umgangs und einer verfeinerten Gesittung, daß er sich willig in die weichen Schlingen fangen ließ. Der gezähmte Löwe lag ruhig im Schooße

*) Beide Gemälde, der Marat und Lepelletier, wurden während einiger Tage auf einem Altar im Louvre-Hof, dann im Konventssaale aufgestellt, nach dem Fall der Jakobiner aber wieder entfernt. Wenn ich nicht irre, blieb dann der Marat im Besitz der David'schen Familie. Anfang der vierziger Jahre kam er durch Kauf in andere Privathände und befindet sich jetzt im Besitz des Prinzen Napoleon. In den zwei letzten Jahrzehnten ist er mehrere Male ausgestellt gewesen, das letzte Mal 1863; vergl. den Bericht von Robert Zimmermann im Juniheft 1863 der „Recensionen über bildende Kunst“.

der berühmten Frauen, der Tallien, Beauharnais und Récamier. Was sich in der schon abgekühlten Masse noch von republikanischem Trotz regte, das erlahmte allmälig im Kampfe mit den Knitteln der „jeunesse dorée“. Sonderbare Zeit, wo neben der Erneuerung der griechischen Tracht die sinnlosesten Versuche neuer Kulturformen nebenhergingen! Die vergoldete Jugend mit dem in Flechten hinaufgebundenen Haar, den hohen Halsbinden, in welche würdevoll das Kinn versank, den prahlerisch hinausgeworfenen Rockkrägen, das würdige Vorspiel moderner Modenthorheit: wie sie uns Carle Vernet in seinen geistreichen Zeichnungen aufbewahrt hat, ist sie das lächerlichste Bild vollendeter Unnatur und Geckenhaftigkeit. In dieser Männerkleidung zeigt sich ebenso deutlich, wie in der Ausgelassenheit der Sitten und in der allgemeinen Unlust, sich an den öffentlichen Dingen zu betheiligen, daß alle Formen des Daseins aus Rand und Band gegangen waren. Eine kräftige Hand that noth, welche die Zügel kurz und sicher faßte und den überströmenden Fluß des Lebens wieder in ein festes Bette lenkte.



Der Ausbau der Florentiner Domfaçade

und die Konkurrenz von 1865.

Mit Abbildung.

Ungefähr dreißig Jahre sind verflossen, seit durch die tiefgehende Bewegung der Geister auf allen Gebieten der Forschung auch die Kunst des Mittelalters, dieses gewaltige Denkmal des menschlichen Geistes, uns wieder in ihrem Wesen erschlossen worden ist. Vieles ward seitdem durchforscht, vieles wieder gelernt, was ganz vergessen schien. Wir sind im Stande, unsere noch unvollendeten Dome stilgerecht zu ergänzen; die Glasmalerei, die musivische Bekleidung der Mauerflächen, die Holzschnitzerei, die Email- und getriebene Metallarbeit sind wieder belebt. England, Frankreich und Deutschland wetteifern in diesen verdienstlichen Bestrebungen. Nur Italien, das Land der Kunst par excellence, blieb zurück; mit Ausnahme einiger kirchlicher Bauten, bei denen Vermächtnisse die Erhaltung möglich machten, ist dort bisher kein erheblicher Versuch gewagt worden, das aus dem Mittelalter Ueberkommene stilentsprechend zu ergänzen.

Um so freudiger wurde deshalb von allen Kunstfreunden der Beschluß bewillkommnet, den ein Verein kunstliebender Männer in Florenz faßte, die Façade des Domes S. Maria del Fiore auszuführen und dadurch das große Werk, woran so viele Meister des Mittelalters fortgebaut, zum endlichen Abschluß zu bringen. — Sehr zu bedauern ist es freilich, daß bisher die Bemühungen der Forscher kein bestimmendes und leitendes Princip für den Ausbau dem Schutte der Archive zu Florenz zu entreißen im Stande waren: es sind keine alten Grundpläne des Baues vorhanden, keine Aufrisse; es ist bis jetzt keine für Künstler hinreichend ausgestattete Monographie über den Bau erschienen; Flugschriften, meist gehässigen Inhaltes, gewisser Autoren gegen einander, sind keine Dokumente. Von den älteren Schriftstellern behaupten Ruggieri und Nelli den ersten Platz; aber was sind diese mangelhaften Darstellungen gegen die modernen Leistungen auf dem Gebiete kunstgeschichtlicher Einzelforschung?*) Das jüngste Erzeugniß eines italienischen Professors, des Herrn Camillo Boito, unter dem Titel: „Francesco Talenti" ricerche storiche sul Duomo di Firenze, Milano, 1866" 8° bringt viel absonderlich Neues, — ob aber Alles darin auch der Wahrheit entsprechend sei, das lassen wir dahingestellt. Nur so viel steht fest, daß außer dem Gemälde Simon Memmi's in der Capella dei Spagnuoli, welches werthvoll für die Forschung ist in Betrachtung der Zeit, in der es entstanden ist, keine alten durch Zeichnungen beglaubigten Dokumente existiren, und auch jenes Gemälde ist kein fester Haltpunkt für die streng wissenschaftliche Forschung. So müssen denn wohl die Architekten über die Möglichkeit debattiren, einen Bau von den riesigen Dimensionen wie S. Maria del Fiore so zu beginnen, wie Herr Boito will und in einem allerdings merkwürdigen Grundriß den Fachmännern vordemonstrirt. Der Schluß dieser Flugschrift (lavoretto, wie sie der Autor selbst nennt) ist bezeichnend genug für die archäologische Begabung desselben, indem er ausruft: „Santa M. del Fiore ha, per conludere, uno stile, che non è insomma di nessuno: che è in

*) Es möge gestattet sein, bei dieser Gelegenheit auf die den Florentiner Dom betreffende Stelle in Schnaase's Gesch. d. bild. Künste, Bd. VII, S. 177 ff. hinzuweisen. Kann dieselbe auch eine Monographie nicht ersetzen, so faßt sie doch die Resultate der bisherigen Forschung in musterhafter Klarheit zusammen und bietet außer einer scharfsinnigen Analyse des Gebäudes auch eine kritische Sichtung der literarischen Hauptquellen der Dombaugeschichte. A. d. H.

somma tutto suo.“ Ferner: „wenn Jemand wagen könnte, die Ausdrucksweise der Façaden des italienischen Mittelalters für die Vollendung des Domes zu Florenz als Vorbild vorzuschlagen, könnte er ebenso gut den Stil des Erechtheions oder der Kathedrale von Straßburg dazu als Vorbild nehmen.“ Diese Andeutungen werfen zugleich ein Streiflicht auf die Art, wie das archäologische Kunstgebiet in Italien theilweise gepflegt wird. Die Mehrzahl der Italiener sträubt sich nämlich überhaupt gegen die Gothik; sie betrachten deren Ausdrucksweise als eine ihnen aufgedrungene fremde Anschauung, und wissen nicht oder wollen nicht wissen, daß die gewaltige Kunstentwicklung des Mittelalters denn doch auch in Italien selbständige Blüten des vom Norden gekommenen Stiles getrieben hat. Doch wir wollen darauf hier nicht weiter eingehen. Unsere Absicht ist, nebst einer wahrheitsgetreuen Schilderung der bisherigen Maßnahmen der Florentiner Deputation für den Ausbau der Façade des Domes und der bis jetzt erlangten Resultate, auch unsere Ansicht der Sache zur Geltung zu bringen, wo die Gelegenheit sich dazu bieten wird. Wir setzen dabei voraus, daß diejenigen, welche sich für die Sache interessiren, sei es durch Photographieen, sei es durch ältere Werke, sich von dem dermaligen Zustande des Domes überhaupt informirt haben oder leicht informiren können; denn nur so ist es möglich, die Bedingungen der Aufgabe mit den von uns mitgetheilten Lösungen zu vergleichen. Der Hauptgrund, welcher uns bewogen hat, einige Klarheit zu verbreiten über die Verhandlungen, die bisher über diese hochwichtige Kunstangelegenheit gepflogen worden sind, ist die Absicht, das außeritalienische Publikum aufzuklären über die maßlosen Angriffe, welche beinahe alle italienischen Blätter nach dem erfolgten Wahrspruche des Schiedsgerichtes von 1865 in Scene gesetzt haben, Angriffe, welche muthmaßlich großentheils von Konkurrenten ausgingen, die in ihren Hoffnungen sich getäuscht sahen. Die Majorität des ebengenannten Schiedsgerichts, — und eine solche hat zum Verdrusse der Angreifer bestanden, — ist bis jetzt den Angriffen gegenüber aus ihrer ruhigen würdigen Haltung nicht herausgetreten und wird diese Ruhe zweifellos auch ferner zu bewahren wissen. Eine kurze Schilderung der Ereignisse vor dem Zusammentreten dieser internationalen Jury dürfte geeignet sein, die Art, wie man in Italien die Pflichten des Preisrichters auffaßt, zu beleuchten.

Die städtische Deputation zu Florenz hatte im Jahre 1861 für den Ausbau der Façade von S. Maria del Fiore einen Konkurs ausgeschrieben. 58 Pläne langten ein; darunter die Mehrzahl mit dreigiebligem Abschluß der Façade. Die damals erwählten Preisrichter waren Professoren aller in Italien bestehenden Akademieen, welche sämmtlich gegen die Lösung mit drei Giebeln protestirten und in dem Rapporte, welchen sie gemeinschaftlich entwarfen, diese Lösung für entschieden verwerflich erklärten. Ein Passus in diesem Rapporte kennzeichnet den Geist desselben; dort heißt es: „Vergessen wir nicht, daß der italienische Genius diesem Werke erst jene zierliche und zugleich würdige Einfachheit verleihen, und demselben einen Charakter aufprägen soll, welcher sich schickt für Leute, die nicht gewöhnt sind, unter spitzwinkligen Dachungen die wilden Forste des Nordens zu bewohnen.“ Unterzeichnet von den Herren Gaetano Baccani (Florenz), Fortunato Lodi (Bologna), Enrico Alvino (Neapel), Alessandro Antonelli (Turin), Camillo Boito (Mailand) und Andrea Scala (Venedig).

Nachdem diese Preisrichter somit die einzige spezifisch italienisch-gothische Auffassung des Gegenstandes verworfen hatten, appellirte die Deputation an die künstlerische Befähigung derselben, und aus den Preisrichtern wurden Konkurrenten. Jene 58 Pläne aber wurden nach Ertheilung einiger Anerkennung einfach ad acta gelegt.

Zu diesem, so zu sagen beschränkten, Konkurse, wobei jeder der Konkurrenten 2500 Frcs. für seine Arbeit zugesichert erhielt, wurden außer den obengenannten Preisrichtern noch

zugezogen: Emilio de Fabris (Florenz), Antonio Cipolla (Rom), Mariano Falcini (Florenz), und Wilhelm Petersen (Kopenhagen).

Diese vier letztgenannten Herren hatten an dem Schiedsgericht nicht Theil genommen, waren daher nicht gezwungen, einen neuen italienischen Baustil erfinden zu helfen. Trotzdem ließen sich drei derselben durch die Außeracht-Erklärung der Dreigiebelfaçade einschüchtern. Petersen, welcher beim ersten Konkurse auch noch die drei Giebel als eine Nothwendigkeit für die spezifisch italienisch-gothische Behandlung empfand, brachte nebst Cipolla eine den geneigten Dachlinien sich anschmiegende Lösung des oberen Abschlusses, Falcini eine gemischtlinige Façade. De Fabris, welcher den ersten Konkurs gar nicht mit gearbeitet hatte, blieb unerschütterlich bei dem Dreigiebel-System und wurde von allen seinen Collegen deshalb durch Wort und Schrift leidenschaftlich angegriffen. Es würde viel zu weit führen, den Federkrieg und die hitzigen Kontroversen mit Genauigkeit zu schildern, welche „bezahlte" und „nicht bezahlte" Konkurrenten (denn auch solche gab es) im Interesse ihrer eigenen Projekte gegen einander führten. Die Zeiten der Welfen und Ghibellinen schienen wieder frisch aufzuleben. Nur kam kein Barbarossa, um die Gegner zu züchtigen.

Der Termin der Einsendung war abgelaufen, die Projekte mußten eingeliefert werden. Neue Verlegenheit für die Väter der Stadt mit ihrem Gonfaloniere an der Spitze! Nachdem sie alle projektirenden und intriguirenden Professoren aufgefordert hatten, ihnen um Gottes und der Madonna willen eine neue Façade zu bringen, waren im ganzen Lande keine Preisrichter mehr aufzutreiben. Die alten felsenfesten Klassiker an den Akademieen, die in ihrer goldenen Jugendzeit zu Vignola geschworen und die architektonischen Formen mittelst modul und partes verschluckt hatten, — diese blumenbekränzten Opfer der modernen Romantik konnte man doch unmöglich zu Preisrichtern in Sachen des Dombaues ernennen. Die bittere Nothwendigkeit, an das Ausland rekurriren zu müssen, war sonach durch die Umstände geboten. Das neue Schiedsgericht wurde somit auf die Weise zusammengesetzt, wie die öffentlichen Blätter zur Zeit berichtet haben.

Die erste Kundgebung der Deputation, welche den beabsichtigten Zweck, den Gang der Berathungen zu influenziren, hinreichend bezeichnete, eröffnete ein Schreiben derselben, worin eine Art Regulative vorgezeichnet war. Die Zumuthung war zu naiv, um von der neuen Jury nicht gleich durchschaut zu werden. Jeder einzelne Schiedsrichter sollte über alle Projekte, sage 38 Projekte, eine eingehende schriftliche Ausarbeitung machen, diese 304 Abhandlungen sollten alle verlesen, und, nachdem darüber debattirt, in den Zeitungen veröffentlicht werden! — Nach Verlauf eines später zu bestimmenden Zeitraumes hätte das Schiedsgericht wieder zusammenzutreten, die Belehrungen der Presse entweder anzunehmen oder zu widerlegen und eine neue Debatte einzuleiten gehabt. Dieses augenscheinlich mit Absicht gestellte Ansinnen wurde gleich in der ersten Sitzung von dem Präsidenten des Schiedsgerichts, sowie von allen Mitgliedern zurückgewiesen. Der Marchese Massimo d'Azeglio zeigte für den Fall der Aufrechthaltung dieser Vorschriften seinen Austritt an. — Die Deputation antwortete unverzüglich mit der Zustimmung zu Allem, was die Versammlung als zweckdienlich erachten würde.

In derselben Sitzung machte ein Mitglied, welches später für das Projekt Petersen's stimmte, den Vorschlag, in dem Falle, daß kein Projekt für preiswürdig erkannt würde, das im Jahre 1848 durch die Rivalität mit dem Müller'schen Projekte bekannt gewordene Elaborat des Cavaliere Matas einstimmig zu proklamiren. Dieses wie Banko's Geist am Tische des Schiedsgerichtes erstehende Projekt rief eine allgemeine Entrüstung hervor. Ein Mitglied bemerkte, daß es dem Cavaliere Matas unbenommen gewesen sei, sich als Konkurrent zu betheiligen, daß aber viel Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden sei, zu glauben, sein Projekt

wäre in diesem Falle zu den 23 ohne Debatte ausgeschiedenen gewandert. — Von da ab wurde Banko's Geist nicht mehr gesehen.

Da die Vereinfachung der Wahl sehr wünschenswerth erschien, und der Umstand, daß nur ein Projekt als das relativ preiswürdigste zu bezeichnen war, wurde nach Maßgabe ihrer gleichartigen Eigenschaften die Eintheilung der Projekte in Kategorien vorgeschlagen. Aus diesen Kategorien wurde die Wahl des in einer jeden derselben relativ Besten vorgenommen, und endlich aus der dadurch beschränkten Zahl von vieren das zur Ausführung vorzuschlagende Projekt gewählt.

Es wurden vier Kategorien aufgestellt, in welche alle durch die Zeichnungen entwickelten Lösungen sich subsummiren ließen:

1. diejenigen Projekte, welche die drei Schiffe mit horizontalem Abschluß aufwiesen;

2. diejenigen, welche den Abschluß der Façade theils durch horizontale, theils durch geneigte Linien zu vermitteln dachten;

3. diejenigen, welche bei allen drei Schiffen der bestehenden Neigung der Dachlinien folgten;

4. diejenigen, welche den Abschluß der Schiffe mit drei Giebeln zu lösen suchten.

Marchese Selvatico hat in einer vortrefflichen schriftlichen Auseinandersetzung die Gründe scharf und logisch erörtert, warum das Drei-Giebel-System und kein anderes bei Vollendung italienisch-gothischer Façaden angenommen werden muß. Die Majorität, obwohl diese Zuschrift erst am Schlusse der Verhandlungen bekannt wurde, hatte dieselben Ansichten in den Debatten vertreten, nur mit mehr Nachsicht für die übrigen Konkurrenten. Diese Begründung dürfte beiläufig in folgenden Sätzen ihren Ausdruck finden:

Erstens: Das Aufsetzen der drei Giebel als Schluß der italienisch-gothischen Kirchen-Façaden ist ein specifisch italienischer Formen-Ausdruck und kommt, in dieser Weise angewendet, in der Gothik anderer Länder derselben Epoche nicht vor.

Zweitens: Der Charakter des italienischen Spitzbogen-Stiles ist kein so organisch gegliederter und konstruktiv begründeter wie der der deutschen und französischen Architektur des Mittelalters. Derselbe wirkt mehr dekorativ, ist aber dafür in prachtvollem Material, mit eingelegter oder Mosaik-Arbeit durchgeführt.

Drittens: Die bestehenden ausgeführten Façaden zu Siena, Orvieto, Bologna (unvollendet), Pisa (S. Maria della Spina) zeigen alle denselben Façaden-Schluß mit gleichschenkligen Dreiecken.

Viertens: Der Dom von Florenz, schon wegen seiner kolossalen Dimensionen und dabei sehr schönen Verhältnisse ein höchst bedeutendes Monument des italienischen Mittelalters, zeigt in seiner inneren Struktur sowohl als auch an der Längen-Façade und an dem während der Vollendung aufgeführten weltberühmten Campanile alle Elemente des italienischen Spitzbogen-Stiles; der Abschluß nach Oben muß daher dem Formen-Ausdruck dieser Elemente angepaßt werden.

Fünftens: An dem Dome sind manche Theile nicht mehr in jenem harmonischen Zusammenhange ausgeführt, wie derselbe in den grandios erfundenen, muthmaßlich von Arnolfo ausgeführten Gewölbejochen vorgezeichnet ist. Dieser Mangel an Zusammenhang kann nicht bei der Erfindung der Hauptfaçade als Motiv benutzt werden, um die widersprechendsten Formen-Elemente in sie aufzunehmen. Der Charakter der Hauptfaçade soll vielmehr, entsprechend dem der von Arnolfo noch ausgeführten Compartimente der Längen-Façade, einfach und großartig sein.

Sechstens: Als ein Faktum von historischem Interesse, welches für die Beibehaltung der Drei-Giebel-Façade, wenn auch nicht entscheidend, so doch von Werth ist, und auf

welches sich auch Vasari beruft, ist die oben schon berührte Darstellung des Simon Memmi zu betrachten. Bekanntlich ist auf diesem Fresko-Gemälde Sim. Memmi's in der Capella dei Spagnuoli im Klosterhofe von S. Maria Novella ein Modell des Domes, von Mönchen getragen, dargestellt. Dieses, in seiner perspektischen Stellung mehr von rückwärts gesehen, zeigt die drei Giebel mit steileren Neigungen als die Dachflächen. Die Zeit der Herstellung dieses Gemäldes fällt in die erste Periode des Dombaues.

Im Verlaufe der gründlichen Erörterungen über die Verdienste und Mängel jedes einzelnen Projektes machten einige Konkurrenten noch einen Versuch, auf die Beschlüsse des Schiedsgerichtes einen Druck auszuüben. Eine schriftliche Eingabe derselben an die Deputation enthielt die Bitte, zu bewirken, daß jeder einzelne Konkurrent sein Projekt erklären und anpreisen dürfe. Von allen Projekten sollten Modelle gemacht werden (!), ja einer der Konkurrenten machte sogar die Proposition, seinen Entwurf durch Theater-Maler in Natur-Größe malen zu lassen und zur Nachtzeit mit griechischen Feuer zu beleuchten.

Begreiflicher Weise antwortete das Schiedsgericht auf alle diese marktschreierischen Versuche mit entschiedener Abweisung.

Zwei Mitglieder der Majorität (die beiden Architekten) erhielten den Auftrag vom Gesammt-Comité, den Bericht für den Druck vorzubereiten, welcher auch vor der Abstimmung verlesen wurde; sie ordneten die Reihenfolge in aufsteigender Linie, so daß das mindest gelungene Projekt zuerst, daß nach dem Urtheil der Majorität beste zuletzt besprochen wurde. In der Vorwahl waren 23 ohne Diskussion ausgeschieden worden, es blieben 15 Projekte im Berichte zu besprechen, darunter 9 Konkurrenten von jenen, die durch die Deputation aufgefordert und honorirt wurden. Der zehnte, Antonelli, war in der Vorwahl ausgeschieden worden.

Die Reihenfolge der nach den Namen der Verfasser im Rapporte aufgeführten und besprochenen Projekte war folgende:

1—5. Ceppi (2 Projekte); Falcini (2 Projekte); Boito; Mospignotti; Majorfi.

6. Scala.

7—11. Lodi; Cipolla; Alvino; Devise: lo bello stile d'Arnolfo; Petersen.

12. Devise: Godi Firenze, perchè siei si grande (C. Hasenauer).

13. E. de Fabris.

Die drei Schiedsrichter, von denen der eine Krankheits halber (Selvatico), die andern aus Bequemlichkeitsrücksichten oder anderen Gründen nicht erschienen waren, erhielten die Photographien der 15 Entwürfe zugesendet und gaben ihr Votum schriftlich.

M. Selvatico blieb consequent bei den in seiner schriftlichen Eingabe an das Schiedsgericht entwickelten Grundsätzen.

Viollet-le-Duc schrieb einen Brief an den Gonfaloniere, den wir unten in der Uebersetzung geben.

Bertini wollte ein neues Schiedsgericht gewählt wissen.

Das Ergebniß in dem Schiedsgericht, welches aus 9 Preisrichtern zusammengesetzt war, ist daher folgendes:

5 Stimmen Majorität für de Fabris: Massimo d'Azeglio; Selvatico; Förster; Malvezzi; van der Nüll.

Eine Stimme unentschieden, doch sich mehr zur Majorität hinneigend: Viollet-le-Duc.

Eine Stimme, welche bei der engeren Wahl gar nicht mehr mitstimmte: der Eisenbahn-Ingenieur Monti.

Eine Stimme, welche ein neues Schiedsgericht wünschte: Herr Bertini.

Eine Stimme, die allein für Herrn Petersen stimmte: Herr Duprè.

Wir geben nun, nach Beendigung dieses Berichtes über die Vorkommnisse während des

Ganges der Verhandlungen in der Jury bis zu dem Abschluß derselben, das Votum des berühmtesten Kenners mittelalterlicher Architekturen in Frankreich, des Hrn. Viollet-le-Duc, welcher von Seite der Deputation aufgefordert worden war, über die ihm zugesendeten Photographien sich auszusprechen. Wir bedauern dabei freilich, aussprechen zu müssen, daß die Situation durch die Mittheilung des berühmten Archäologen und Architekten keineswegs geklärt, sondern eher an Unsicherheit zugenommen hat. Während derselbe dem Projekte de Fabris die glücklichsten Proportionen zuerkennt, tadelt er gleichzeitig die drei Giebel. — Wo bleiben aber die glücklichen Proportionen, wenn die drei Giebel preisgegeben werden sollen? Ferner findet er, daß die Konkurrenten, welche die Neigung der Dachlinien beibehalten haben, einer gelungenen Lösung näher wären als jene, welche drei Giebel brachten, und doch findet er Alvino's Projekt weniger geeignet, als jedes andere! — Doch wir wollen den Leser selbst urtheilen lassen. Das Schreiben lautet:

Herr Gonfaloniere!

Das Schiedsgericht scheint mir die Klassifikation der Projekte für den Ausbau der Façade von S. Maria del Fiore in Kategoriern, welche von einander klar gesondert erscheinen, vollkommen entsprechend vorgenommen zu haben.

Das Schiedsgericht hat den Vorzug und die Preiswürdigkeit dem Projekte des Hrn. de Fabris zuerkannt.

Dieses Projekt ist unzweifelhaft dasjenige, welches die glücklichsten Proportionen besitzt. Ist es deshalb vollkommen befriedigend? In dieser Beziehung möchte ich eine gewisse Reserve beobachten.

Die Kathedrale von Florenz ist ein Monument, welches eine Mischung von Formen aus verschiedenen Epochen aufweist.

Es ist dies kein gothisches Monument gleich jenen, die man am Ende des 13. und während des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland errichtete.

Es ist auch kein Kirchenbau im Geiste jener zu Rom, Assisi, Toscanella rc., welche während derselben Periode aufgeführt wurden.

Aus diesem Grunde haben Richter und Konkurrenten geschwankt, als sie die Probleme, welche die fertigen Theile des Domes darbieten, zu beurtheilen und zu vergleichen hatten mit jenem Probleme, welches sich die Vollendung dieses Monumentes zur Aufgabe gestellt hat.

Die Verdienste, das Talent und die ausgedehnten Forschungen der Konkurrenten sind nicht zu verkennen, doch die Haltung des Schiedsgerichtes, die Bemerkungen und Vorbehalte, welche am Schlusse erfolgten, deuten auf die Schwierigkeiten hin, eine gelungene Lösung zu finden.

Vor Allem muß man sich entscheiden entweder für den Baustil Arnolfo's oder für den Brunelleschi's. Die Absicht, diese verschiedenen Ausdrucksformen zu vermengen, an der neuen Façade eine Art Kompromiß zu statuiren zwischen beiden Baustilen, hieße neue Schwierigkeiten heraufbeschwören, die in diesem Falle gar nicht zu bewältigen wären.

Diese beiden Baustile können in keiner Art verbunden werden, ihre Vermengung würde das künstlerische Gefühl in hohem Grade verletzen.

Diese Ansicht zugestanden, scheint es mir natürlich, den Baustil Arnolfo's für die Haupt-Façade anzunehmen.

Es fragt sich nun, ob Arnolfo bei der Erfindung seiner Haupt-Façade dieselben Mittel der Dekoration, der einzelnen Gliederungen und Details zur Geltung gebracht hätte, wie in der Massen-Anlage und dem Dekorations-System der Seiten-Façade. Es scheint mir erlaubt, daran zu zweifeln. Wenn auch Arnolfo beinahe einen Mißbrauch mit der Anwendung jener Feldertheilung durch verschieden gefärbte Marmor-Gattungen machte, wenn er glaubte, mit wo möglich gleichen Abtheilungen vorgehen zu sollen, wenngleich die Dekoration seiner Seiten-Portale mit ihrem reichen zierlichen Detail verschwindet in dem Total-Effekt der Massen, so finden wir doch, daß jener Effekt, welcher bei Anordnung der Langseiten ganz an seinem Platze ist, nicht anzustreben wäre bei einer Façade von 48 Meter Breite und ebensoviel Höhe.

Aehnliche Façaden existiren, — die von Siena und Orvieto. — Aber diese Monumente sind im Vergleiche zu den Dimensionen der Florentiner Kathedrale von geringer Größe, und es wäre zu befürchten, daß dieses Aufeinanderschichten von eingelegter Arbeit, von Giebeln und feinem Detail, verhältnißmäßig wenig ausladend, einen geringen oder monotonen Effekt hervorrufen würde.

Bei der Komposition einer Façade für S. Maria del Fiore scheint es mir, daß der Projektant nicht nur die Aeußerlichkeit der von Arnolfo errichteten Theile, sondern auch den Geist berücksichtigen müsse, welcher diesen geleitet haben würde.

Dieser Anschauung nach erscheint mir der Gedanke des großen Meisters genial, die hohen Mauern des Langschiffes mit so geringer Verstärkung aufzuführen an der Stelle, wo der mächtige Schub der Gurten wirkt; diese gewaltige Masse zwischen den Verstärkungs-Pfeilern nur mit einer schmalen Oeffnung zu durchbrechen, und diese Anordnung zu krönen mit jenem stark herauskragenden, mehr in einer fortifikatorischen Charakteristik sich geltend machenden Haupt-Gesimse.

Dieses stark ausladende Hauptgesimse, das einzige kraftvoll und doch zierlich erscheinende Relief, verbindet sich mit einer imposanten Masse, welche in einem schön profilirten Unterbau endet.

Diese so glücklich erfundene Anordnung der Längen-Façade, ist sie anwendbar bei der Komposition der Haupt-Façade? Es ist zu bezweifeln!

Ich glaube, wenn Arnolfo in der Lage gewesen wäre, sein Werk zu vollenden, er hätte gewiß für diesen Theil ganz andere Motive gewählt.

Der Eindruck, den dieser vollendete Theil des Domes macht, giebt Zeugniß von einem vollkommenen Verständniß der Proportionen und des dadurch erreichten Effektes.

Dieses Beherrschen der Massen, welches mich in dem Werke Arnolfo's überrascht, fehlt meiner Meinung nach in den Projekten der Konkurrenten. Sie haben die horizontalen Theilungslinien der Längenfaçade in der Haupt-Façade ebenfalls fortgesetzt, haben die dadurch sich ergebenden Begränzungen mit Geschmack ausgestattet, aber ohne ein Gefühl anzuregen, welches den mächtigen, überraschenden Eindruck hervorrufen würde, den der ursprüngliche Schöpfer des Planes gewiß gefunden hätte.

Indem ich nur die Hauptpunkte hervorhebe, welche bei Betrachtung der Konkursprojekte sich geltend machen, glaube ich nicht zu irren, wenn ich die Vermuthung ausspreche, daß Arnolfo nie die wahre Neigung der Dachflächen zu verbergen getrachtet hätte, sei es durch Giebel, — sei es durch horizontale Aufmauerungen. Diese Giebel entbehren jeder Begründung und ihr Eindruck würde, von der Seite gesehen, ein wahrhaft bedauerlicher sein.

Hätte er aber auch eine oder die andere dieser Lösungen in der Haupt-Façade adoptirt, — es wäre eine Lüge, und man dürfte dann auf diesem Wege ihm nicht folgen.

Die Lüge wäre um so widerlicher, als das Monument zu den kolossalsten dieser Art gehört.

Die fingirten Giebel sind nicht glücklich gewählt bei dem Aufbau der Façaden von Siena und Orvieto; um wie viel mehr wäre dies der Fall bei den enormen Dimensionen dieser Façade!

Dem Principe nach scheint es mir daher angemessener und den Ideen des Arnolfo sich mehr anschmiegend, den geneigten Dachlinien zu folgen; denn Arnolfo beobachtete strenge und gewissenhaft die Bedingungen der Struktur.

Die dekorativen Giebel der Seitenportale bedeuten nichts als eine Verkleidung, welche diese Eingangspforten dem italienisch-gothischen Stile gemäß charakterisiren soll, ohne weiteren Einfluß zu üben auf die Neigung der Dachgiebel.

Es soll eine Façade keine dekorative Verkleidung, gleichsam eine spanische Wand bilden ohne Verbindung mit dem Hauptkörper des Gebäudes, sondern sie soll unbedingt dem konstruktiven Gerippe Ausdruck geben: eine Bedingung, welcher ein Meister wie Arnolfo gewiß treu geblieben wäre.

Die Hauptmassen der Façaden-Projekte in Betracht gezogen, scheinen mir also diejenigen, welche den Dachlinien folgen, der Wahrheit näher zu stehen.

Ich gestehe zu, daß diese sanft geneigten Giebel wohl glücklicher gelöst sein sollten als in den Projekten Lodi, Cipolla, Alvino &c. &c.

Die Betrachtungen in Betreff der spitzwinkligen Giebel, oder jener, welche der Neigung der Dachlinien folgen, sind von großer Wichtigkeit, denn sie sind entscheidend für die Silhouette und den Charakter des Ausbaues.

Wenn die Giebel parallel mit den Dach-Neigungen angenommen würden (und das wäre mein Rath), so ist es auch gewiß, daß die krönenden Baldachine auf den Pfeilern wegfallen müßten.

Doch diese Frage wegen der Strebepfeiler scheint mir eines besondern Studiums zu bedürfen.

Wenn wir den Grundplan des Domes betrachten, so bemerken wir, daß Arnolfo nur in den beiden letzten Gewölbejochen die Widerlagpfeiler dort angebracht hat, wo dieselben ihren Platz nach konstruktiven Grundsätzen angewiesen haben müssen. In dem Zwischenraume der beiden ersten Gewölbejoche (von der Hauptfaçade an gerechnet) sind fünf gering vorspringende Pfeiler angeordnet, die nicht mit dem Zwecke des Aufhebens des Schubes der Gurten korrespondiren, sondern die nur zur Verstärkung der Widerstandskraft der hohen Seitenmauern angelegt zu sein scheinen.

Welcher Grund veranlaßte ihn diese Wahl zu treffen?

Kein anderer, als die Wirkung der Façade vorzubereiten!

Arnolfo, gleich allen Baumeistern des Mittelalters, hatte eine genaue Kenntniß der perspek-

tivischen Effekte. Nie hätten diese erfahrenen Baumeister eine Façade wie eine dekorative Verkleidung behandelt, gleichsam einen losgetrennten Theil des Ganzen ohne Verbindung mit demselben. Jede Façade hat für sie die Bedeutung eines integrirenden Theiles des Ganzen.

Wenn ich nunmehr diese schwach vorspringenden Theile einer Prüfung in Hinsicht ihres Zweckes unterziehe, so glaube ich folgende Begründung zu finden.

In der Anlage der schwach vorspringenden Pfeiler am Längenschiff finde ich die Absicht ausgesprochen, den gleichen Abstand der Dekoration am Längenschiff mit jenem an der Hauptfaçade einhalten zu wollen, d. h. bis zu jenem Pfeiler an der Hauptfaçade, welcher dem Schube der Bögen des Langschiffes in der Richtung desselben entgegenwirkt. An dieser Stelle sollte dann ein starkes mächtiges Hervortreten des Mittelschiffes durch Pfeiler markirt werden und auf diese Weise die Anlage der drei Schiffe in der Hauptfaçade vollständig klar charakterisirt sein.

Mit Hilfe der Darstellung des Grundrisses möchte ich das auf folgende Weise erklären. (Hier folgen einige Bemerkungen über ein von Viollet-le-Duc dem Briefe beigegebenes Stück des Grundrisses, welche wir nicht wörtlich wiedergeben, da die Buchstaben, auf die sich der Autor dabei bezieht, der Abbildung nicht beigesetzt waren. Der Sinn ist der, daß Viollet-le-Duc behauptet, die letzte Travée, welche an der Längenfaçade erscheint, sei maßgebend für die Vorderfaçade).

Das ganze System der Dekoration in der Hauptfaçade, einfach und nur durch die gegebenen horizontalen Gesimstheilungen mit der Längen-Façade verbunden, scheint mir den Absichten Arnolfo's entsprechend. — Er hätte nie die Eckpfeiler gleich angeordnet mit jenen, welche bestimmt waren, dem Schube der Gurten des Langschiffes zu begegnen.

Wenn ich nun diese Betrachtungen schließe, welche die Anordnung der Hauptfaçade betreffen, so erkläre ich mich dennoch mit der Kritik der Majorität vollkommen einverstanden, insbesondere was die einzelnen Bemerkungen an dem Projekte des Herrn de Fabris betrifft, welches als das preiswürdigste anerkannt wurde.

Ich glaube, daß man jene Fehler in der Komposition der Hauptfaçade vermeiden sollte, die mir, — im Verhältniß zu den Irrthümern, welche Arnolfo vorgeworfen werden könnten — noch als Uebertreibung derselben erscheinen.

Arnolfo hat, trotz seiner theilweise mangelhaften Anordnungen, ein souveränes Verständniß der Proportionen, der Wirkung der Massen, und besonders des vergleichenden Größenverhältnisses. Diese Eigenschaften sind nicht genug zum Ausdrucke gekommen in dem Projekte des H. de Fabris.

Im Allgemeinen kann man sagen: es sind in allen Studien der Projektanten vorzügliche Eigenschaften bemerkbar.

Es sind Projekte da, wie z. B. das des Hrn. Prof. Alvino, welche viel Kenntnisse und ein hohes künstlerisches Gefühl zur Schau tragen. — Aber ich gestehe, daß keiner der Konkurrenten (und der letztgenannte weniger als jeder Andere) in den Ideengang des großen Meisters eingedrungen ist.

Der Verfasser des Projektes, welches von dem Schiedsgerichte als preiswürdig bezeichnet wurde, wird, wenn mit der Ausführung betraut, jenen befruchtenden großartigen Gedanken erst zu suchen haben, welcher diesem schwierigen Probleme allein Leben verleihen kann, und jenes unächte Gepräge zu vermeiden suchen, welches den Intentionen des Meisters nicht entspricht.

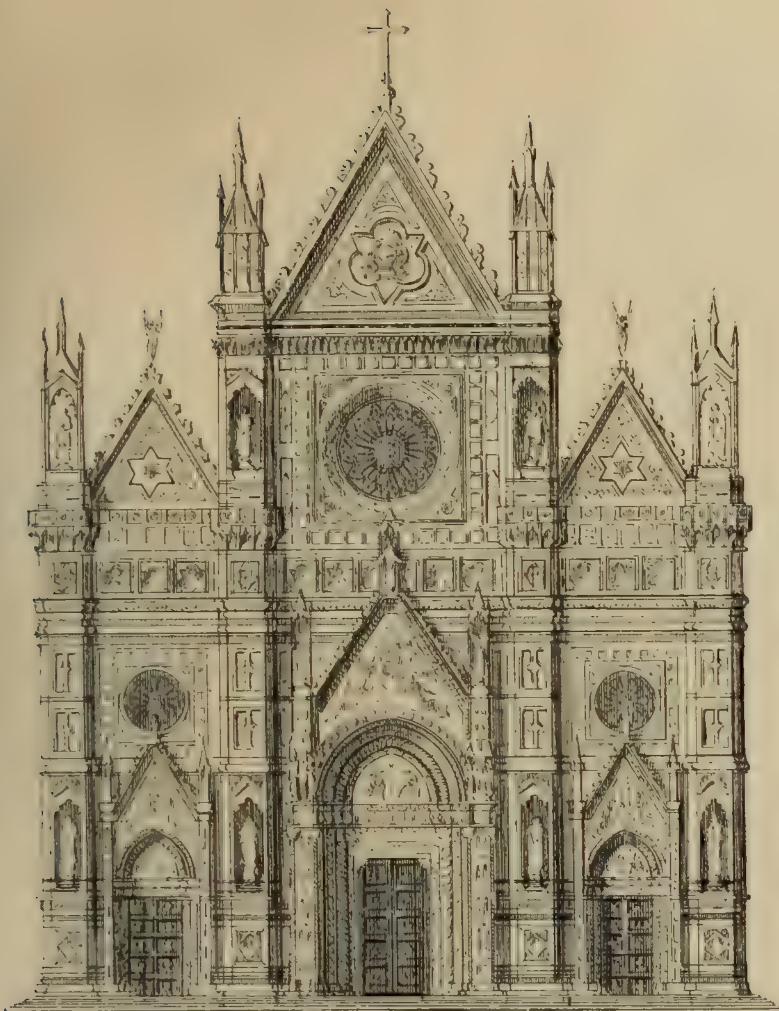
Viollet-le-Duc.

Nachdem wir somit unserer Aufgabe als Berichterstatter Genüge geleistet haben, lassen wir nun die Erklärung der vier nach unserer Ansicht besten Projekte (Nr. 9, 11, 12, 13) folgen, welche auf dem beigegebenen Blatte nach Photographien der Originalentwürfe in gleichem Maßstabe abgebildet sind.

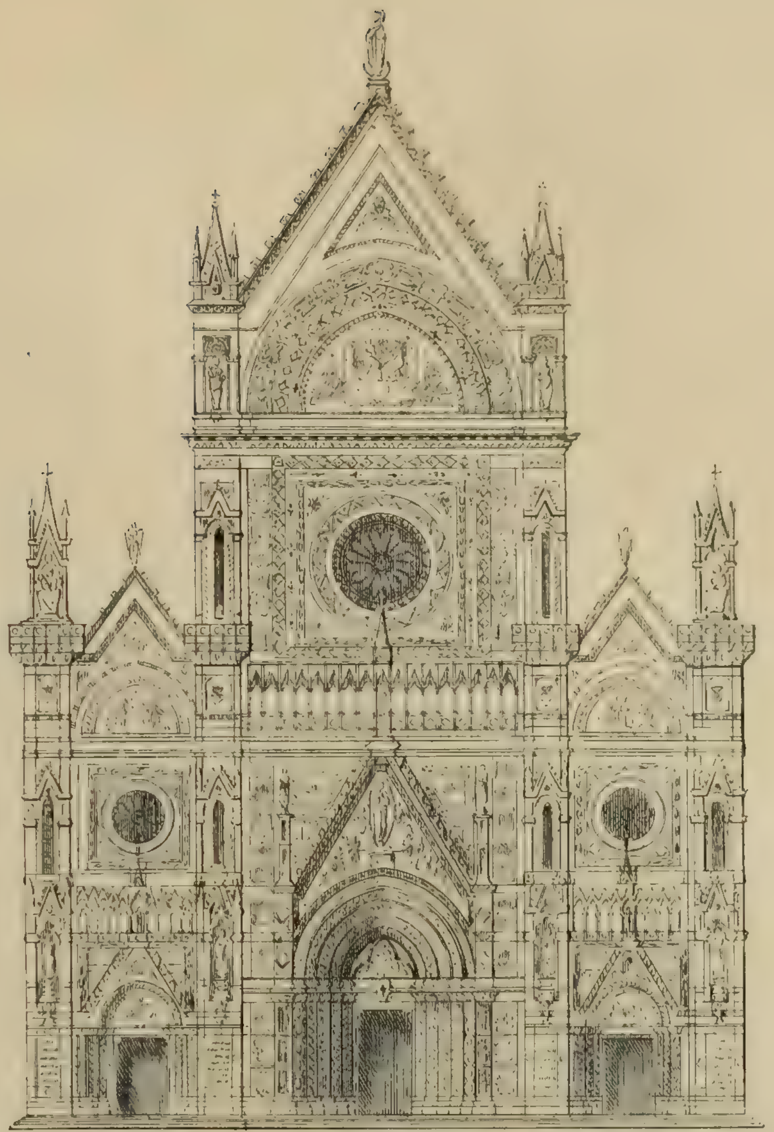
I. de Fabris.

Das Projekt des Architekten de Fabris, Professors an der Akademie zu Florenz, ist dasjenige, welches einer glücklichen Lösung am nächsten steht. Die Majorität der Jury hat den Verfasser dadurch geehrt, daß sie dieses Projekt, begleitet mit einigen in Vorschlag gebrachten Modifikationen, zur Ausführung empfahl. — Daß diesem mit Gründlichkeit erörterten Gutachten keine Folge von Seiten der Deputation gegeben wurde, kann weder dem Künstler die ehrenhafte Stellung, die er dadurch in der Kunstwelt errungen hat, rauben, noch wird die Majorität der i. J. 1865 berufenen Jury sich dadurch in ihrer Ueberzeugung beirren lassen.

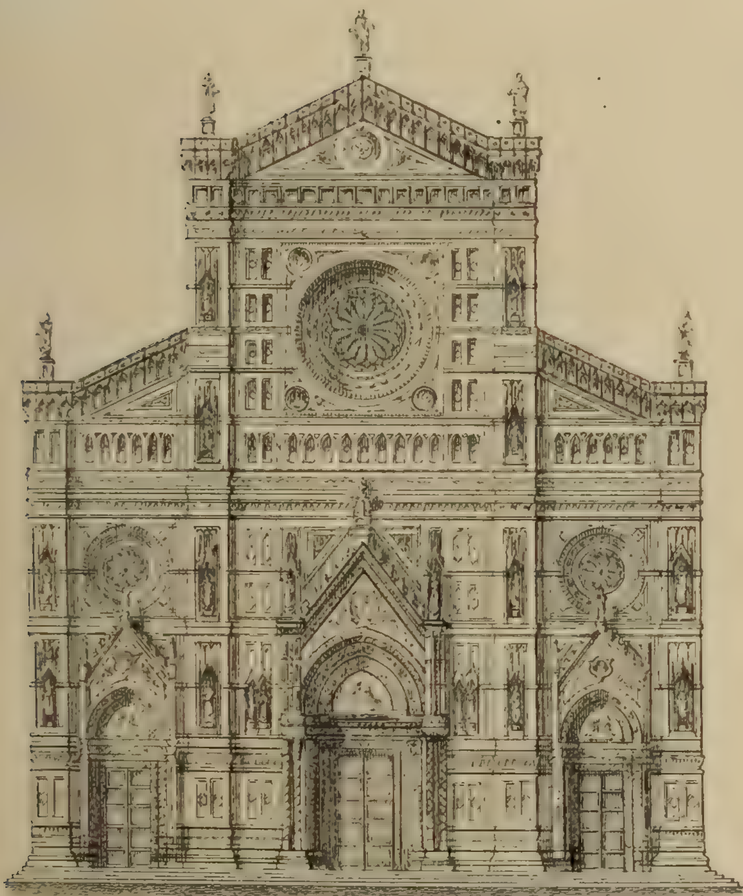
In Sachen der Kunst und Wissenschaft giebt es keine kleinlichen Parteirücksichten, die Wahr-



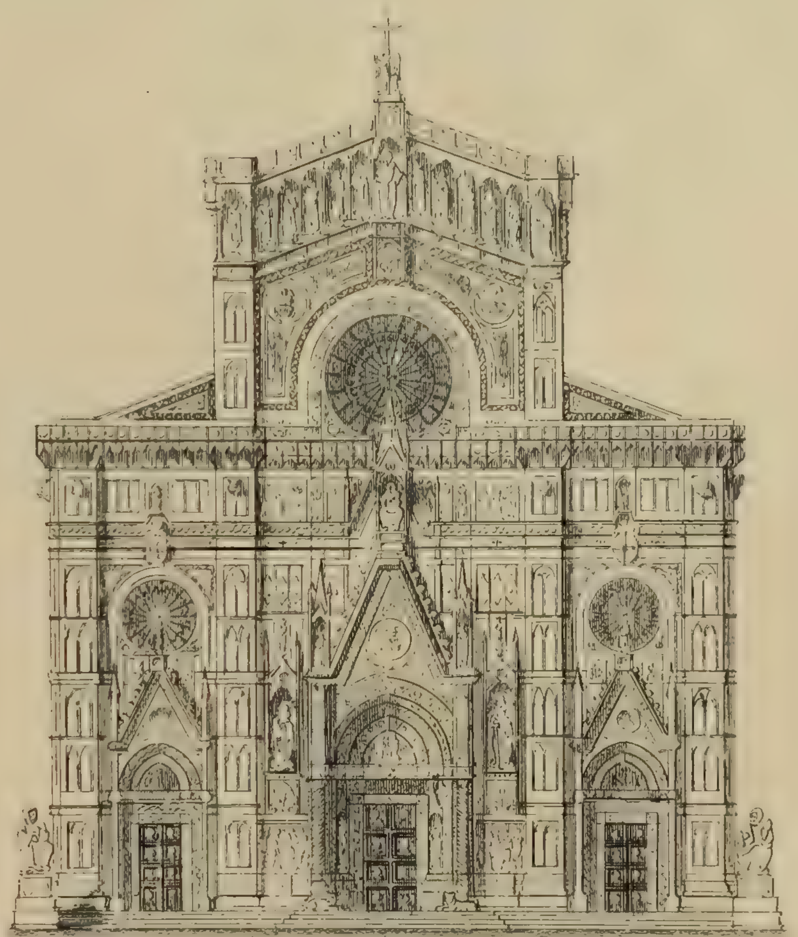
I. de Fabris



II. Hasenauer



III. Petersen



IV. Alvino.

Entwürfe für die Florentiner Domfaçade.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

heit bricht sich überall Bahn. Auf unserem Blatte haben wir denn auch, wie billig, de Fabris den ersten Platz eingeräumt. — Das Detail, welches in diesen 4 Projekten mit großer Meisterschaft behandelt erschien, kann natürlich dem Größenverhältnisse unseres Blattes zufolge bei keinem derselben genau wiedergegeben werden; doch möchten wir beinahe glauben, zum Vortheile des vorurtheilsfreien Beschauers, da er so durch keinerlei bestechlichen Vortrag der Hand beirrt, den wahren Geist des jedem Projekte innewohnenden leitenden Ideenganges durchdringen kann. — In dem Projekte de Fabris' sind ganz besonders gelungene Hauptverhältnisse, welche dadurch erreicht wurden, daß die Breite der Seitenschiffe in ein entsprechendes Verhältniß zum Hauptschiffe gebracht wurde. Der Künstler hat dieses Resultat erzielt, indem er von den unmittelbaren Achsen der kleinen Fensterrosen die Pfeiler-Anordnung in der Façade so weit aus dem Mittel der inneren Pfeiler-Achsen verschoben hat, als es die bestehende Hauptmauer des großen Schiffes erlaubte; nur so war es möglich, die Giebel der Seitenschiffe zu jenem des Hauptschiffes in ein gutes Verhältniß zu bringen.

Wir sehen, daß die strenge Konsequenz, welche den Projektanten von Nr. II vermochte, die Mittel-Achsen der inneren Pfeiler auch in der Façade beizubehalten, ein solches Ebenmaß nicht erlaubt hat; dort stehen die kleinen Giebel eingezwängt zwischen dem stark herauskragenden Hauptgesimse, während de Fabris' Giebel über diesem Gesimse Wurzel fassen. — Die Portale sind schlank und dem Charakter der Portale an der Längenfaçade in Verhältniß und Stil entsprechend. — Die Neigung der Giebel an diesen Portalen entspricht der Neigung der Giebel des Abschlusses, dadurch ist eine Einheit und Ruhe erzielt worden, die sehr wohlthuend wirkt. — De Fabris war weiter bedacht darauf, die Höhe des jetzt bestehenden horizontalen Abschlusses am Hauptschiffe beizubehalten, und zwar aus dem Grunde, weil die verschiedenen Neigungen der Giebel und der Dachlinien, welche nach italienischer Weise flach sind, von rückwärts gesehen am wenigsten auffällig erscheinen. — Diese Hauptvorzüge des Projektes von de Fabris überwiegen bei weitem jene von Seiten der Jury angedeuteten und als wünschenswerth anerkannten Aenderungen in manchen Fragen des Details. Alle diese Aenderungen sind bei dem Durchbilden der Detailformen leicht zu erzielen. — Im Allgemeinen wünschte man eine größere Ruhe und Einfachheit und dadurch Uebereinstimmung mit der Längenfaçade,, die Pfeiler nicht mit abgestumpften Ecken, die Ausgänge der Pfeiler am Hauptschiffe mehr in Uebereinstimmung mit denselben. Die Halbfiguren der Apostel wären vielleicht ganz wegzulassen, und das horizontale Abschlußgesimse des Hauptschiffes mit dem jetzt bestehenden gleichzuhalten, damit nicht ein fremdartiges Element zuwachse.

Alle diese Einzelnheiten, die bei einem ersten Anlaufe so leicht befangen machen, werden den harmonischen Eindruck der Façade wesentlich steigern, aber ihre Unterlassung schmälert in keiner Weise die Verdienste der Komposition, welche diesem Projekte, als Ganzes betrachtet, mit Recht zuerkannt wurden. Mit Beruhigung glauben wir voraussetzen zu können, daß jeder einsichtsvolle Fachmann zu denselben Schlüssen gelangen wird, wenn er die vier Projekte auf unserem Blatte vergleichend prüft.

II. Hasenauer.

Dieses Projekt, welches ohne Schattirung und Farbe in einer einfachen, aber meisterhaft dargestellten Federzeichnung dem Projekte de Fabris am nächsten steht, hat in seiner Auffassung viel Aehnlichkeit mit demselben, jedoch steht es in der Gruppirung der Hauptverhältnisse jenem nach. — Und zwar liegt dies in der schon erwähnten Beibehaltung der Achsen der inneren Pfeilerstellung an der äußeren Façade, in der übermäßigen Höhe des großen Giebels und in den weniger gelungenen Verhältnissen der Portale. Es liegt aber auch in diesem Projekte ein harmonischer Grundgedanke vor und ein Streben nach Gleichartigkeit der Anordnung in den kleinen und im großen Schiffe, die wohlthuend wirkt. Das Auge nicht befriedigend wirken nur die eingezwängten Giebel der Seitenschiffe und die unnöthige für den perspektivischen Effekt (über's Eck gesehen) keineswegs wünschenswerthe Ueberhöhung des Mittelgiebels. — Der Spitzbogen über den im Quadrat eingeschlossenen Rundfenstern war unserer Meinung keine wesentliche Bedingung für die Lösung des Abschlusses der Façade; das Binden und Beendigen des Hauptgesimses an den Begränzungspfeilern des Hauptschiffes ist vorzüglich für den perspektivischen Effekt, wenn man Hauptfaçade und Längenschiff zugleich sieht, ein wahres Bedürfniß. — Der Projektant hatte wohl auch ein Gefühl für diese Wiederholung; jedoch seine Giebel unterbrechen gerade die Stelle, wo die Durchführung von horizontalen Linien (sei es auch nur durch eingelegte Arbeit) nothwendig erscheint, und eine Verbindung herstellen soll. Die Anordnung und die Detailformen der Pfeiler sowie die Umrahmungen der Fensterrosen und die Ausgänge der Pfeiler sind in diesem Projekte gelungener als in jenem de Fabris'. — Wir gestehen, daß, wenn der Projektant von dem Rechte Gebrauch machen wollte, welches allen Konkurrenten bis Ende Juni 1866 eingeräumt wurde, nämlich diejenigen Aenderungen zu machen, die vermöge unserer Ueberzeugung nothwendig wären, er unserer Meinung nach de Fabris leicht gefährlich werden könnte.

III. Petersen.

Vor Allem muß erwähnt werden, daß der Künstler, welcher dieses Projekt verfaßt hat, seine früheren Ansichten bedeutend modificirte, denn, in dem ersten Konkurse ein Giebelprojekt bringend, hat er diesmal, sich zu den Ansichten des italienischen Professoren-Areopags bekennend, ein mixtum compositum gebracht, halb Fisch, halb Fleisch, welchem wir unsere Zustimmung für die Ausführung versagen mußten.

Jeder von unseren verehrten Lesern mag den Versuch selbst machen und den unteren Theil der Façade bis zur horizontalen Theilungslinie unmittelbar über den quadratisch umschlossenen kleinen Fensterrosen mit einem Papierstreifen zudecken, und in demselben Momente verschwindet der Charakter des Florentiner Domes und es bleibt Etwas übrig, was in seiner monotonen nüchternen Marqueterie-Arbeit eher alles Andere sein kann, als der Abschluß der Florentiner Domfaçade. — An den Pfeilern wiederholt sich 12 Mal eine Anordnung von kleinlichem Maßwerke mit Statuen, die abgesehen davon, daß sie nicht die großartige Einfachheit der Pfeiler des Seiten-Langschiffes erreicht, durch die monotone Wiederholung fünfmal übereinander geradezu langweilig wird. — Vollkommen vergriffen erscheinen uns die Statuen auf kleinen Postamenten, welche die starken Pfeiler krönen; in der Blütezeit der Jesuitenkirchen hätte man's auch nicht anders gemacht. Das bronzene Maßwerk der Fensterrosen scheint uns doch auch nicht passend. — Wir haben in unseren allgemeinen Betrachtungen schon über die Unmöglichkeit gesprochen, die sanft geneigten Dachlinien mit dem scharf ausgeprägten mittelalterlichen Charakter des Domes und Campanile's zu vereinen, so daß wir hier dem Versuche, die Basilikaform der oberen Abschlüsse mit einem fortifikatorischen Hauptgesimse zu verzieren, nicht das Wort reden können. Gelungen scheinen uns die Portale und wir bedauern, daß Herr Petersen den Abschluß der Façade nicht in dem Geiste vollendet hat, in welchem er begonnen hatte. Die Zeichnung, namentlich die Farbenstimmung, war eine sehr glückliche und ruhige.

IV. Alvino.

Keine der Konkurszeichnungen war bestechender und meisterhafter im Vortrage, als diejenige Alvino's; hätte sein Kompositionstalent bei diesem Projekte dasselbe erreicht, was er durch die außergewöhnliche Gediegenheit der Darstellung zu erstreben wußte: ihm hätte der Sieg werden müssen. Aber eben diese Kapitalfrage, wie der Ausbau nach oben stilgerecht zu vermitteln, ist in seinem Projekte großen Schwankungen erlegen. Er führt das mächtig herauskragende Hauptgesims in den Linien ganz über die Façade, zwischen den beiden Abschlußpfeilern des Hauptschiffes macht er aber eine Menge sehr sonderbarer Sprünge mit diesem in der Höhe und Ausladung modificirten Gesimse, um die höchst unglückliche Idee auszuführen, das Rundfenster in eine Spalte einzuklemmen, die (denkt man sich das überreiche Portal nicht existirend) zu den sonderbarsten Konsequenzen führen würde. Dieses Coquettiren mit dem Rundbogen ist so im Widerspruche mit dem üppigen Spitzbogenstil der Portale, daß wir keine Erklärung dafür zu finden im Stande sind. Die Dachlinie der Seitenschiffe ist mit großer Anmuth behandelt und man sieht es ihr an, wie sehr der Projektant im Zweifel war, ob er ihnen Geltung verschaffen solle, — so wie sie da sind, würde man diese stiefmütterlich behandelten Dreieckchen schwerlich sehen, da sie durch das Hauptgesimse überschnitten würden. Die Krönung des Hauptschiffes ist dafür aber mit einem überschwänglichen Aufsatze von figürlichem Schmucke bedacht, welcher weder dem Charakter des Domes entspricht, noch durch seine schwerfällige gebundene Kraft mit dem Stile der Portale harmonirt. Ueberfülle an figürlichem Schmuck und namentlich da wo basrelief angewendet ist, kann dem Autor auch zum gerechten Vorwurfe gemacht werden; wir möchten doch bescheidene Zweifel hegen, ob die zwei Riesen, welche das Portal zu bewachen scheinen, mit den beiden Löwen, welche die Säulen des Portales tragen, zu einander im richtigen Verhältnisse stehen. Das was diesem Projekte fehlt, ist die Einheit; ohne diese das große Ganze beherrschende Einheit giebt aber es keine Lösung, mögen die Detailformen noch so anziehend sein.

Und hiermit möge es genug sein. Die Leser werden wenigstens aus unserer Darstellung den wirklichen Stand der vielbesprochenen Sache, soweit derselbe durch die letzte Jury bedingt war, kennen gelernt haben. Was inzwischen geschehen ist, wurde neulich bereits in Kürze mitgetheilt: nach Ablauf eines vollen Jahres hat die Florentiner Deputation den endlichen Beschluß gefaßt, alle Konkurrenten von 1865, ob bezahlt oder unbezahlt, und sämmtliche übrigen Architekten Europa's noch einmal aufzufordern, bis zum 1. Juli neue Projekte nach Florenz einzusenden, und zugleich wurden auch die Mitglieder der letzten Jury eingeladen, an den endgiltigen Berathungen über die somit in ihr allerneustes Stadium getretene Angelegenheit wiederum Theil zu nehmen. Ob diese Berathungen wirklich entscheidend für den Bau der Façade sein werden, wird uns wohl die nächste Zeit lehren. * *

Goethe's Kunsturtheil.

Bei Gelegenheit eines Aufsatzes, betitelt: „Albrecht Dürer in Venedig", hat Herr Herman Grimm in seiner Zeitschrift über Künstler und Kunstwerke, 1865, Juli und August, einige Bemerkungen über Goethe niedergelegt, welche mir wieder einmal die ursprünglich Lessing beigemessene Aeußerung in's Gedächtniß riefen: in diesen Bemerkungen sei allerdings viel Wahres und viel Neues enthalten, aber das Wahre daran sei nicht neu, und das Neue nicht wahr. Gleich am Anfange heißt es von Goethe: „Niemand in Deutschland kam ihm zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts in richtiger Anschauung der Geschichte der Kunst gleich. Er und der so oft mit Spott, aber ohne genauere Kenntniß seiner Bedeutung genannte Kunst-Meyer wußte mehr von den Dingen, als wir heute zu beurtheilen im Stande sind. Ihre Ansichten waren gesund und vorurtheilsfrei". Jedem Kunstverständigen, welcher mit Unbefangenheit die Werke Goethe's liest, muß es deutlich werden, daß der Sinn für die bildende Kunst und namentlich für die Malerei diejenige Seite war, worin die Natur diesen so wunderbar begabten Genius am mindesten freigebig ausgestattet hatte.

Das sicherste Zeichen einer außerordentlichen Begabung für das Verständniß der bildenden Kunst besteht darin, daß man in einer Sammlung sich von selbst von dem Besten, wie das Eisen vom Magnet angezogen fühlt. Nun bekennt aber Goethe, der in allen anderen geistigen Beziehungen so vorgeschrittene Jüngling, als er von Leipzig aus zum ersten Mal die Dresdener Galerie besucht, daß er den Werth der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben angenommen, als daß er sich eine Einsicht in denselben hätte annaßen können. Noch auffallender ist, daß ihn von diesen vorzugsweise die Bilder des Domenico Feti angesprochen haben. Denn wenn ihm, bei seiner damals entschieden realistischen Sinnesweise, die Meister der idealistischen Richtung, vor allen Raphael unzugänglich sein mochten, so ist es doch auffallend, daß ihn von den Realisten nicht Meister, wie Tizian und Paolo Veronese, mehr angezogen haben, als jener secundäre und manierirte Künstler. Daß es ihm aber selbst in reiferen Jahren an einer richtigen Würdigung der Meister der italienischen Schule fehlte, geht daraus hervor, daß er, während er sich mit vielem Wohlgefallen über die Bilder des Guercino da Cento ausspricht, über die h. Cäcilie von Raphael, welche er doch, als das berühmteste Bild in Bologna, ohne Zweifel gesehen haben muß, keine Silbe äußert. Seine dilettantenartigen Urtheile über andere Bilder in Bologna beweisen, daß es ihm durchaus an dem Standpunkte fehlte, aus welchem Werke des christlichen Bilderkreises allein richtig beurtheilt werden können, daß er vielmehr an dieselben immer den Maßstab antiker Kunst gelegt. So sagt er von der großartigen Trauer über den Leichnam Christi (Pietà) von Guido Reni, jetzt in der Sammlung der Akademie: „Das große Bild von Guido in der Kirche der Mendicanti ist alles, was man malen, aber auch alles, was man Unsinniges bestellen und dem Künstler zumuthen kann. Ich glaube, der ganze Senat hat es gelobt und auch erfunden. Die beiden Engel, die werth wären, eine Psyche zu trösten, müssen hier" — (Ich erinnere mich des Bildes nicht so genau, um sicher anzugeben, welche Handlung Goethe an ihnen so unwürdig findet, vermuthlich unterstützen sie das Haupt Christi.) „Der heilige Proclus, eine schöne Figur; aber dann die andern, Bischöfe und Pfaffen! (Es sind die anderen Schutzheiligen von Bologna, Petronius, Dominicus, Franciscus von Assisi und Carlo Borromeo). Unten sind himmlische Kinder, die mit Attributen spielen. Der Maler, dem

das Messer an der Kehle saß, suchte sich zu helfen, wie er konnte, er mühte sich ab, nur um zu zeigen, daß er kein Barbar sei.“ Solche Empfindungen lagen aber ohne Zweifel dem Künstler sehr fern, welcher vielmehr als guter katholischer Christ offenbar die ihm gewordene Aufgabe mit Begeisterung gelöst hat.

Ganz ähnlicher Art sind die Urtheile (B. 27, S. 164 ff.) über drei andere Bilder des Guido. Wenn Goethe aber von Francia und Perugino nichts anderes sagt, als daß der erste ein gar respectabler Künstler, der zweite ein so braver Mann sei, daß man sagen möchte, eine ehrliche deutsche Haut, so kann man doch nicht behaupten, daß dieses Urtheil das Wesen dieses Meisters irgend näher bezeichne. In diesem Standpunkte wurde Goethe durch seinen Freund Meyer, für ihn die höchste Kunstautorität, welcher, obwohl ein feiner Kenner der Antike und der idealistischen Richtung der italienischen Malerei, für alle anderen Richtungen keinen Sinn hatte, mehr und mehr bestärkt, und hieraus ist auch sein ablehnendes, ja mitunter feindliches Verhalten gegen die so bedeutenden Leistungen der neudeutschen Kunst zu erklären. Daß Goethe, wie Herr H. Grimm äußert, in seinem Kunsturtheil vorurtheilsfrei gewesen, dürfte hiernach wohl nur Wenigen einleuchten, und jenes Verhalten gegen die neudeutsche Kunst sich schwer mit Herrn H. Grimm's so außerordentlicher Bewunderung für Cornelius in Uebereinstimmung bringen lassen. Dagegen zeigt das viel zu günstige Urtheil Goethe's über Künstler aus seiner früheren Lebenszeit, wie wenig er sich den unermeßlichen Abstand ihrer Leistungen von den Meisterwerken der blühendsten Kunstepochen des 16. und 17. Jahrhunderts zum Bewußtsein gebracht hatte. So sagt er (Th. 29, S. 61) von der Angelika Kaufmann: „Sie hat ein unglaubliches und als Weib wirklich ungeheures Talent.“ Ein für die sehr schätzbaren, aber doch immer untergeordneten Leistungen dieser Künstlerin im Fache der Historienmalerei sehr übertriebenes Lob. Ungleich auffallender ist indeß Goethe's Bewunderung der Landschaften von Philipp Hackert, welche so weit geht, daß er bekanntlich eine ausführliche Biographie von ihm geschrieben hat. Wenn dieser geistlose, in den Formen der Bäume conventionelle, in der Behandlung sehr mechanische Maler schon zu den Besseren jener Zeit, in welcher die Kunst auf einer sehr niedrigen Stufe stand, gehören mochte, so konnte doch Goethen unmöglich seine Schwäche verborgen bleiben, wenn er in den Werken des Claude Lorrain, des Poussin, des Ruysdael &c. die Eigenschaften erkannt hätte, welche sie so groß machen.

Daß übrigens ein Genius wie Goethe, wenn es ihm schon an einem selbständigen und vorurtheilsfreien Urtheil über die Malerei fehlte, viele treffliche Aeußerungen über das Wesen der Kunst im Allgemeinen gethan, auch einzelne höchst vorzügliche Aufsätze über Kunst geschrieben, erkennt Niemand aus vollerem Herzen an als ich. Bei dem für ihn nachgewiesenen Standpunkte konnte Goethe begreiflicherweise die eigenthümliche Größe von Albrecht Dürer nicht verstehen und alle Stellen, welche Herr H. Grimm aus seinen Schriften für dieses Verständniß anführt, beweisen gerade das Gegentheil. Folgende Proben werden genügen. „Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne daß sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daß er in Venedig gewesen?“ Dieser Vergleich, nach welchem Goethe zwischen den Leistungen der venetianischen Schule, und denen von A. Dürer einen ähnlichen Abstand annimmt, wie zwischen den höchsten Werken der altgriechischen Kunst und den mumienhaften Malereien der Byzantiner, ist für den großen Dürer im höchsten Grade ungerecht, dessen beste Werke sich vollkommen mit dem Besten messen können, welches die venetianische Schule bis zum Jahre 1506, in dem Dürer Venedig besuchte, hervorgebracht hatte. „Weil A. Dürer, bei dem unvergleichlichsten Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaßes von Schönheit, ja sogar nie

zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben?" Wenn Ersteres zuzugeben, so ist doch die zweite Behauptung von einem Meister, dessen schönste Kompositionen auf einer Höhe mit denen eines Raphael stehen, und der aus beiden gezogene Schluß, daß er immer an der Erde geklebt habe, ein Beweis, wie tief Goethe diesen großen Meister unterschätzt hat. **G. F. Waagen.**

Athen.

Zu dem Landschaftsbilde von Joseph Hoffmann.

Von **Julius Braun.**

Der Schöpfer des nebenstehenden Bildes hat dasselbe nicht schlechtweg „Athen" genannt, wie wir der Kürze wegen oben sagen. Er will nur eine Aussicht aus dem Garten der Königin Amalie auf den Boden und die Ruinen der alten attischen Hauptstadt bieten, und insofern sind ihm die Palmen erlaubt, welche das Bild uns zeigt, gleichviel ob sie grade an diesem Platze stehen oder nicht. Denn solche hat die gedachte Königin eingeführt und emporzubringen gesucht; aber charakterbezeichnend wären sie weder für's antike noch für's moderne Athen. Aus gleicher Rücksicht lassen wir auch den Hügel mit der Fontäne rechts uns gefallen, welcher ein phantastisches Gartenland abzusondern scheint, und haben ebenso wenig ob der übrigen Abänderungen zu rechten, welche der Künstler in der Landschaft sich erlaubte z. B. über das nahe Heranziehen des Meeres und das Niederdrücken des Museionhügels zur Linken der hohen Säulengruppen, dieses Hügels, der in Wahrheit höher als die Akropolis ist und darum das Meer verdeckt hätte.

Da jene Denkmale von Alt-Athen aber immerhin für jeden denkenden Betrachter des Bildes bedeutsamer bleiben werden als die Fontänen der Königin Amalie, und da der bekannte Plan Schinkel's, den griechischen Königssitz auf die Akropolis zu verlegen, glücklicherweise nicht zur Ausführung kam (wie erbaulich wäre es, wenn jetzt die Hofküche des Königs Georgios dort oben wirthschaftete und er selber seine Amseln daselbst abrichtete!), so wollen wir die Erinnerung an das moderne Königthum dahinten lassen, und draußen einkehren, wo die alte Stadt gestanden. Zunächst vor uns auf dem Bilde steht die gewaltige Südostecke des Säulenrahmens, der einst das Tempelhaus des olympischen Zeus auf beiden Fronten dreifach, in den Flanken doppelt mit seinen mehr als 60 Fuß hohen Schäften säumte. Oben auf dem Gebälk sitzt immer noch das Schwalbennest eines christlichen Säulenheiligen, und weiterhin ragen zwei einzelne Säulen aus der einstigen inneren Reihe der südlichen Außenseite. Eine dritte Säule, die zwischen den beiden stand, wurde erst im vorigen Jahrzehnt durch einen Sturm niedergestürzt und liegt, in ihre Trommelschichten gebrochen, am Boden. Schon aus der Entfernung dieser vereinzelten Schäfte von der Hauptgruppe läßt auch in unserem Landschaftsbilde sich schließen, wie groß einst das Ganze gewesen. Räthselhaft ist es, wohin die ganze übrige Masse nur verschwinden konnte. Ueber ihrem Aufbau allein waren fast sieben Jahrhunderte vergangen, denn begonnen ist der Tempel bekanntlich schon von Pisistratus, in der Mitte des sechsten Jahrhunderts vor Anfang unserer Zeitrechnung, wurde aber öfter verlassen, und erst Kaiser Hadrian war im Stande, ihm ein Dach zu geben. Im Schatten jener Ecke, wo eine Kaffeebude ihre Tische aufstellt, sitzt man jetzt, wie in einem stehengebliebenen Stück Urwald von weißgelbbraunen

Stämmen, und schaut mit Andacht zu ihrer Höhe hinauf. Aber gern thäten wir auch einen Blick in diesen Boden hinein, um zu wissen, was unter den Säulen ist, oder woraus die ganze, auch in unserem Bilde hervortretende Terrasse des Tempelbodens besteht? Es sollen Tonnengewölbe sein, was sehr bemerkenswerth wäre für das Zeitalter ihrer Gründung, also für Pisistratus' Zeit. Aber wer hat sie gesehen oder untersucht? Auf dieser weiten Tenne lassen jetzt die Athener ihr Getraide durch Ochsen austreten; am Ascher-Montag — denn die Fasten beginnen dort zeitiger als bei uns — lagert das ganze Volk, maskirt und unmaskirt, aber gleich bunt und malerisch (wenigstens von Weitem gesehen) und verspeist daselbst seine Zwiebeln.

Was an Gemäuer hinter den zwei vereinzelten Säulen angedeutet ist, gehört zum Theater des Herodes Attikus am Südwestende der Burg. Dieser Herodes war ein Privatdocent, der vom Ertrag seiner Collegiengelder unter Anderem den Isthmus von Korinth wollte durchstechen lassen, — woraus fast zu schließen, daß die Einnahmen dieses Standes damals noch nicht durch Colleg- und Examenzwang zu Gunsten der Fakultätsmitglieder beschränkt waren. Uebrigens hat Herodes (was allen Privatdocenten zu empfehlen ist) auch eine reiche Frau geheirathet und zu ihrem Andenken jenes Odeion (ein Theater mit Holzdach, hier von Cedernholz) erbaut. An historischer Weihe reicher ist demnach allerdings jenes andere, ungleich verwüstetere Schauspielhaus, dessen Stätte wir auf derselben Südseite des Burgfelsens (am Abhang hinter den Palmstämmen unseres Bildes) betreten, — das große athenische Nationaltheater. Früher sah man nichts als die weite Rundung; durch neuere Ausgrabungen sind die Grundmauern des Bühnengebäudes und oben am Abhang noch zahlreiche Sitzreihen zum Vorschein gekommen, zumal Marmorlehnstühle, zum Theil mit geflügelten Genien als Seitenlehnen und fast durchaus als priesterliche Sitze bezeichnet. Damals nämlich war das Theater auch in Priesteraugen nicht nur keine Sünde, sondern religiöse Pflicht; denn alles Spiel fand nur zu Ehren des Gottes statt, dessen Heiligthum südwärts vom Theater unmittelbar folgte, nämlich des Dionysos. An der Stelle seiner beiden Tempel steht jetzt (in unserem Bilde nicht angegeben) das Militärspital.

Jener Dionysos war ein ermordeter, gestorbener Gott, der bei seinem herbstlichen Trauerfest in gedachtem Tempelgebiet mit Klagechören gefeiert wurde. Daß diese Trauer in den Spätherbst fiel, ist nicht etwa die Folge von einer Theilnahme an der sterbenden Blüte des Jahres, sondern kommt, wie man anfangs wissen konnte, nur davon, daß in Aegypten, wo das Ganze herstammt, der Todestag desselben Gottes im November angesetzt war — also in dem Monat, der für Aegypten nicht den Eintritt der trüben, sondern der schönsten Jahreszeit bezeichnet. Im Theater zu Athen aber war es, wo zwischen jene Klagechöre auch Schauspieler (erst einer, dann zwei, endlich drei) sich einstellten, also ein Dialog, ein Drama zu Stande kam. Wenn wir erwägen, welch reiche Geistesquellen seitdem in diese Form geleitet wurden, haben wir allen Grund, die Stätte, wo es zum erstenmal geschah, mit Andacht zu betrachten. Hoch darüber, unmittelbar unter der Burgmauer, ragen noch einige Säulen empor. Sie haben dreieckige Kapitäle, denn sie trugen einst Dreifüße, d. h. edle Kunstwerke in Gestalt eines ehernen, in dreifüßigem Gestell hängenden Kessels. Es war der Preis, mit welchem der siegreiche Dichter belohnt wurde, den er aber selber wieder zur öffentlichen Schau weihen und aufstellen mußte. Vielleicht würde heutzutage Mancher denken, daß Tantièmen doch eigentlich besser seien. Eher ließen die Intendanzen sich's gefallen, wenn sie noch immer, wie es damals geschah, den oder jenen reichen Bürger verurtheilen dürften, die Kosten für die ganze Ausstattung eines neuen Stücks (den Unterhalt des Chors während seiner Einübung 2c.) zu zahlen. Das Chorsingen war ein Privilegium athenischer Bürger, und wer sich's einfallen ließ, einen Fremden einzuschmuggeln,

mußte 1000 Drachmen Strafe zahlen. Wer weiß, ob nicht auch diesseits manches Bühnenpersonal mit einem solchen Gesetz zufrieden wäre! Wer aber im athenischen Publikum sich etwa langweilen mochte an dem tragischen Weh der Bühnen-Heroen auf erhöhten Sohlen, mit verlängerten Armen, künstlicher Heldenbrust und kopfüberhöhender Maske, der konnte, von den oberen Sitzreihen aus, über das Bühnengebäude weg, eine Landschaft genießen, wie keine Scenenmalerei sie ersetzt. Die hohe, lichtblaue Insel Aegina ruht vor uns im tiefblauen Meer, und dieses Meer hat am Mittag eine so schwellende Wärme, daß wir seine Grenzen kaum fassen.

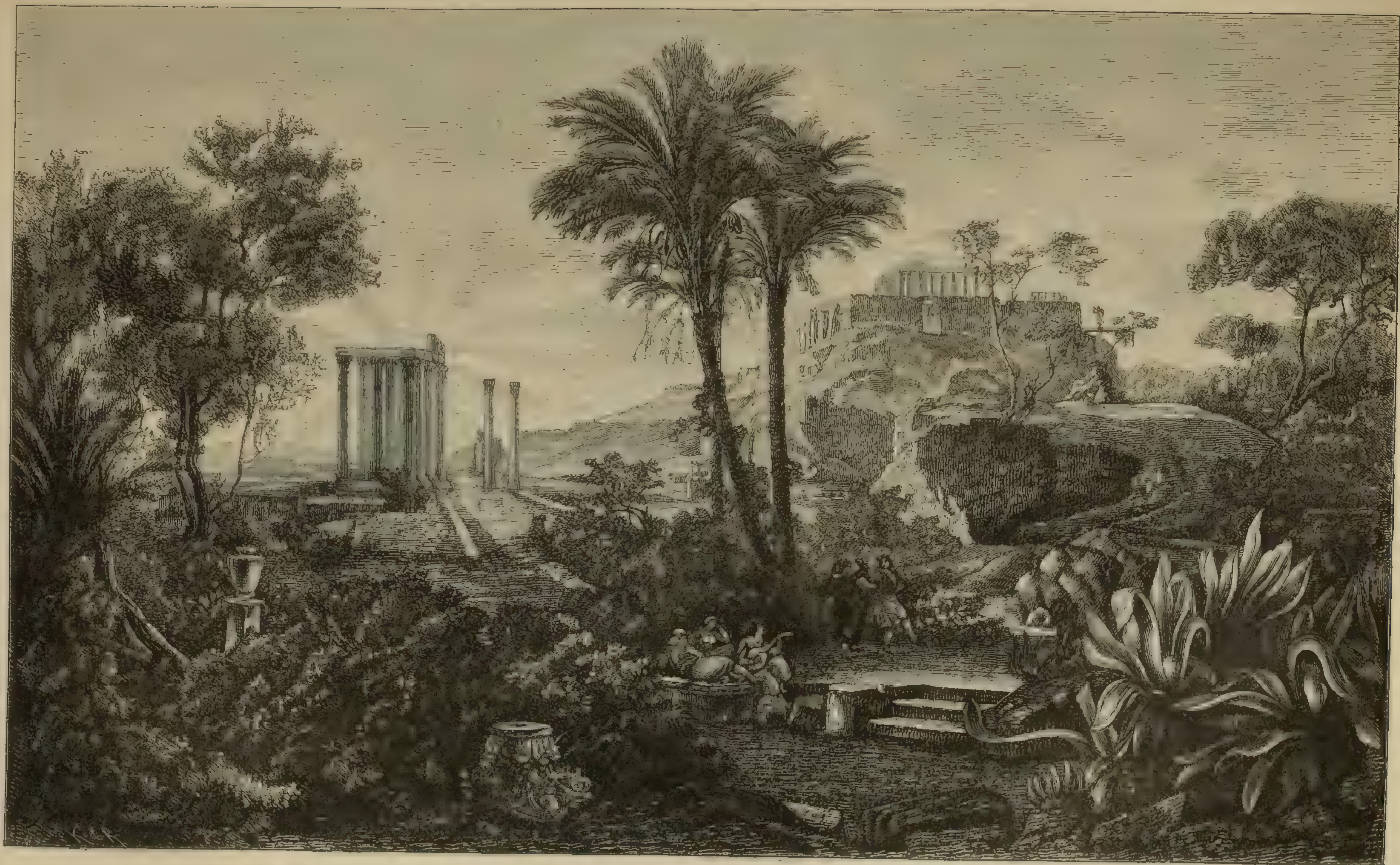
An eine Ecke der großen Plateform des Zeustempels schief herangeschoben steht der Bogen Hadrian's. Ueber dem Bogen sollte ein von Säulen und Pfeilern getragener Giebel zu sehen sein, der im kleinen Holzschnitt jedoch hinter dem Palmstamm undeutlich geworden ist. Auf der Seite nach dem Tempel (also diesseits) liest man über dem Bogen: „Dies ist das Athen des Hadrian, und nicht des Theseus Stadt", und auf der anderen Seite: „Dies ist Athen, des Theseus alte Stadt". Augenscheinlich wollte Hadrian die prächtige Neustadt, worin er selber den Zeustempel vollendet hatte, unterschieden wissen von dem unansehnlichen Alt-Athen. Dieses war eng und schmutzig. Zwar die Gasse, die unmittelbar unter der uns entgegengekehrten Ostseite des Burgfelsens herumführte, scheint eine Ausnahme gemacht zu haben, denn dort spazierte wenigstens in vorrömischer Zeit die elegante Welt. Es war die „Straße der Dreifüße", weil zu beiden Seiten in mannigfachen kleinen Tempelformen die Mehrzahl jener dreifüßigen Siegespreise aufgestellt wurde. Bekanntlich ist eines dieser Denkmale noch übrig, in Gestalt eines hochgestreckten kleinen Rundtempels, der einst auf der phantastischen Blume seines Dachknaufs den betreffenden Dreifuß trug, gewonnen durch den Knabenchor eines gewissen Lysikrates zu Alexander's Zeit. Im Uebrigen aber mag manche italienische Stadt der Gegenwart, wo gleichfalls der Mangel gewisser häuslicher Einrichtungen noch nicht zum Bewußtsein gekommen, eine Vorstellung geben, wie es in den Nebengassen des klassischen Athen ausgesehen. In einer Komödie bei Aristophanes kommt der Bürger im Morgendunkel aus seinem Haus und kauert davor nieder, ohne viel Umschauen, unterhält sich auch während dessen mit den Nachbarn, so daß es scheint, als hätte der berühmte Spruch von Korkyra: „Frei ist Korkyra 2c.!" wesentlich auch in Athen gegolten. Die Gassen waren eng, und um sie möglichst frei zu halten, wurden schon in Zeiten des Pisistratussohnes Hipparch überhängende Stockwerke und Thürflügel, die sich auf die Straße öffnen, besonders besteuert. Erst Demosthenes hatte Grund zur Klage, daß die Privathäuser so prächtig würden, während in gleichem Maß die öffentlichen Bauten zurückgingen.

Hoch auf dem Schutt der alten Stadt an der Nordseite des Burgfelsens (also um dessen scharfe Ecke in unserem Bilde rechts herum) liegt die neue Stadt. Sie liegt so hoch über dem alten Boden, auf den auch die Burg ihre Schuttstürze zwischen den roth und grauen Felsen herabsenkt, daß der antike „Thurm der Winde", den man bis zum Grund ausgegraben, nun in einer tiefen Grube steht. Dieser achteckige Thurm ist das wohlerhaltenste aller antiken Gebäude in Athen und Griechenland, denn er hat auch noch sein aus keilförmig zusammengeklemmten Marmorbalken gefügtes Kuppeldach. So müssen wir uns das Dach jenes „Odeion" denken, welches Perikles für musikalische Aufführungen in der Nähe des großen Theaters hatte erbauen lassen. Jenes Dach soll eine Nachahmung von Xerxes' Zelt und aus den Mastbäumen der persischen Flotte errichtet gewesen sein. Die athenische Komödie aber versicherte, Perikles, der zwiebelköpfige Zeus, habe damit lediglich die Gestalt seines eigenen Kopfes auf die Nachwelt bringen wollen. Es ist das um so unwahrer, als Perikles jenen, seinen Kopf, niemals gern unbedeckt zeigte und auch in den er-

haltenen Büsten immer einen Helm trägt. Auf dem Dachgipfel des „Thurmes der Winde" aber sah man einst einen Triton, der mit eiserner Ruthe auf den jeweils wehenden Wind niederwies. Acht verschiedene Winde nämlich sind als schwebende Figuren theils in Jünglings-, theils (wie Boreas mit seiner Trompetenmuschel) in Greisengestalt auf den acht Seiten unmittelbar unter dem Dachgesims dargestellt und bilden zusammen einen breiten Fries um den Thurm. Im Innern war eine Wasseruhr, wahrscheinlich ausreichend für ganz Athen; denn wenn die alten Athener auch allerdings nichts weniger als mit Statuenruhe umhergewandelt sind, so waren doch ihre Stunden sicher noch nicht so hastig wie die unsrigen. Weiterhin folgte der Markt, und wird immer noch angezeigt durch ein Giebelthor aus Augustus' Zeit. Dieser Markt war unregelmäßig eingefaßt von Hallen und Tempeln, besetzt mit Statuen und Platanen, voll von Tischen und Buden. Hier saßen die Geldwechsler, die sehr nothwendig sein mochten in einem Lande, wo jede kleine Stadt ihre eigene Münze hatte, wie vormals jeder Schweizer-Canton seine eigenen Rappen und Batzen; hier verkaufte man Geschirr und Sklaven, Kränze und Knoblauch, und die Fischweiber waren so grob wie irgendwo in der Welt. Müßige Jugend, um dazwischen sich herumzutreiben, gab es hier, im Land der Sklavenarbeit, natürlich mehr als anderwärts, und zu ihrer Belustigung fehlte es auch nicht an Kneipen, wo Hahnen- und Wachtelkämpfe annoncirt waren und wo man über die Tugenden seiner Pferde und Hunde mit einem Eifer stritt, wie er auch heutzutage in manchen Gegenden noch vorkommen soll.

Jenseits, auf einer (früher wenigstens) sehr sonnigen Platte folgt der wohlerhaltene gelbe Theseustempel. Er mag diesen Namen behalten, wenn er auch falsch ist, und wenn man uns nur den Gefallen thut, in diesem Tempel nicht jenes Theseusheiligthum erkennen zu wollen, welches geweiht wurde, als des Miltiades Sohn Cimon die angeblichen Gebeine des Staatgründers Theseus von der Insel Skyros zurückbrachte. Jenes Theseion lag nicht hier außen, sondern im Innern der Stadt, und war keine Tempelcella, sondern ein Hofraum, groß genug, um als Asyl für flüchtende Sklaven, als Versammlungsort für städtische Behörden und selbst für kriegerisches Bivouak zu dienen. Es hatte Wandgemälde, wie sie auf den Wänden eines Hofes, nicht aber auf denen einer schmalen, nur durch die Thür erleuchteten Cella möglich sind. Einen Tempel mit ausgeschnittenem Dach aber zu dem Zweck, das Innere zu erleuchten, hat es unseres Erachtens nie gegeben, und ist die Vorstellung von einem solchen – wie wir wohl ein andermal vollends darthun dürfen — eine der bodenlosesten Spekulationen von der Welt. Auch um diesen Theseustempel herum hat Königin Amalie, welche die ganze Stadt mit einer Pfefferbaumallee umgab, Pflanzungen angelegt, die gleichfalls gediehen sind.

Zwischen der Platte des Theseustempels und dem Westende der Burg (also gerade hinter und jenseits der im Bilde vor uns stehenden Masse) lagert der rohe Felshügel des Areopag. Er war die Stätte des ältesten Criminalgerichts, trug aber kein Gebäude, sondern ein roher Stein bezeichnete die Stelle des Angeklagten, ein anderer die des Klägers. Das Gericht aber, wie eine Tragödie des Aeschylus uns mittheilt, hat Athene gestiftet, als der flüchtige Muttermörder Orestes hier anlam, verfolgt von den Erinnyen mit ihrem furchtbaren „faß' ihn, faß' ihn!" und umklungen von jenem „Fesselgesang — sinnberaubend, herzzerrüttend, wahnsinnhauchend, seelefesselnd, markverzehrend". Aber Athene als Vorsitzende legt einen weißen Stein in die Urne, der für Orestes entscheidet, nachdem sechs Richter den schwarzen, sechs bereits gleichfalls den lossprechenden weißen Stein eingelegt. Die um ihr Opfer gebrachten Rachegottheiten lassen sich endlich versöhnen und hinabgeleiten in einen Spalt des Areopagfelsens, wo sie künftig zum Segen des Landes wohnen sollen. Dieser Spalt ist noch vorhanden; man kann sich durch seine Tiefe winden, in



ATHEN, VON DEN GÄRTEN DER KÖNIGIN AUS GESEHEN.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Nach einem Gemälde von Joseph Hofmann.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

deren Grund eine Kapelle steht. Auf demselben Areopagfelsen (dem Marshügel) hat nach der Apostelgeschichte auch der Apostel Paulus vom „unbekannten Gott" gepredigt. In einem großen, schönen Bilde wird diese Predigt gegenwärtig von Ludwig Thiersch in München, früher in Athen wohnhaft, dargestellt. Dem Redner wie den Hörern ist es dabei sichtbar Ernst.

Noch weiter jenseits im Westen des Burghügels (aber mehr nach links, so daß er in unserem Bilde beinah zum Vorschein käme) folgt der Hügel der Pnyx oder die Stätte der alten Volksversammlung. Es ist der Platz, wo z. B. Aristophanes in seiner ausgelassenen Komödie von der Weibervolksversammlung die Weiber von Athen mit falschen Bärten und den Mänteln ihrer Männer im Morgendunkel erscheinen und in stürmischer Abstimmung durchsetzen läßt, daß künftig die Staatsregierung den Weibern gehören soll. Diesen Platz wählte Direktor Ph. Folz in München für das von König Max II. für dessen große historische Galerie bestellte Kolossalbild: „Die Blüthe Griechenlands" — eine Galerie, deren vollendete Theile bis dahin leider noch in finsterem Verschluß gehalten werden. In dem Folz'schen Bilde steht Perikles als Redner vor den aufgebrachten Athenern, die nach Plutarch ihm vorgeworfen, „der Staat entehre sich, wenn man die Griechen zum Zahlen zwinge, angeblich zum Zweck eines Nationalkriegs, mit dem Geld aber Athen vergolde und putze wie ein kokettes Weib mit kostbarem Gestein und Götterbildern und Tempeln für 1000 Talente". Perikles antwortete, „Athen sei der Schutz Griechenlands gegen die Barbaren. Mit dem Geld aber, das die Andern für diesen Schutz zahlen, könne Athen thun, was es wolle. Die Werke seien nach ihrer Vollendung ein ewiger Ruhm und während des Bauens ernährten sie die ganze Stadt". Der Platz ist in dem Folz'schen Bilde um so passender gewählt, als man von der Pnyx aus die Akropolis, dieses Werk des Perikles, so schön im Angesicht hat — zunächst die Propyläen, welche die Westseite der Burg schließen oder öffnen und auf welche der athenische Stolz sich immer zuerst berief. Epaminondas schlug seinen Thebanern vor, diese Propyläen zu entführen und an die Kadmeia in Theben zu versetzen. Es ist nicht geschehen und jetzt noch sieht man von jenem Standpunkt aus die weißen Säulen und die Marmorwand dahinter sich herüberspannen wie eine offene Brust in der rauhen Umhüllung mittelalterlicher Bastionen.

Wir müssen noch die Denkmale nennen, die unser Bild auf der Burgplatte erscheinen läßt. Das bedeutendste ist der machtvolle Parthenon — machtvoll durch seine Lage und die ewige Jugendkraft seiner Formen, die es ihm möglich macht, weit über seine Maßverhältnisse hinaus zu wirken. Nur sind die Säulenabstände in seiner Vorderfront etwas regelmäßiger als hier im Holzschnitt. Auch verschwindet in der kleinen Abbildung fast die große Lücke, die in Wahrheit Vorder- und Hinterseite des Tempels nur allzuweit auseinanderreißt. Sie ist die Wirkung jener Unglücksbombe von 1687, als die Venetianer eine türkische Besatzung hier belagerten. Im Parthenon lag das türkische Pulver und warf, von jener Bombe entzündet, die Mitte beider Flanken in Gestalt eines Oceans von weißen Marmorblöcken zu beiden Seiten über die Stufen hinab. Jene Bombe kam aus lüneburgischer Batterie, denn deutsche Fürsten pflegten ihre Truppen und Landeskinder an Venedig zu verkaufen, schon lange bevor der schwunghaftere Export nach Amerika seinen Anfang nahm. Wir dürfen hier jetzt nicht eingehen auf das Ergebniß der Forschungen, welche neuerdings durch eine preußische Kommission in diesem Parthenon angestellt wurden, zum Zweck, die einstige Eintheilung des Innern u. A. zu finden. Erst jetzt ist der Marmorboden vollends geräumt, der vorher noch theilweise mit mächtigen Blöcken überstürzt und von den frischgrünen Ranken der Kapernstaude überwuchert war. Wir hoffen aber ein andermal andeuten zu dürfen, was von jenen Ergebnissen brauchbar und dankenswerth oder

aber abzulehnen sei. Gleichfalls auf der Burgplatte (und zwar in der Mitte ihres Nordrandes) steht der kleinere Tempel, „Erechtheion“ genannt — auch auf unserem Bilde noch deutlich sichtbar mit den fünf Säulen seiner östlichen Front; die sechste ruht im britischen Museum. Es ist der seltsam unregelmäßige Bau, der schon so viel Kopfzerbrechen gekostet hat, weil nach den Angaben der Alten so höchst Verschiedenartiges in seinem engen Raum unterzubringen ist: Heroengräber und eine Wohnzelle Athena's mit ewiger Lampe; eine Quellcisterne, die bei Südwind rauschte, und ein lebendiger Oelbaum. Den Quell hatte Poseidon hervorgeschlagen als Zeichen seiner Macht; die Spur des Dreizacks sah und sieht man am Fels. Den Oelbaum ließ die Göttin sprossen, als Zeugniß für ihre eigene Göttlichkeit. Er stand im Innern, wie Herodot ausdrücklich sagt, und jede Herstellung des Ganzen, die das ignorirt, ist unbedingt zu verwerfen. Diesen Baum verbrannten die Perser, die dort auf der Nordseite heraufgeklettert waren, mitsammt dem Tempel. Aber bereits am nächsten Tage, heißt es, hatte er wieder ellenlang getrieben.

Landschaftlich der bedeutendste Punkt auf der Nordseite Athens ist der Hügel von Kolonos über dem Gartengrund des alten Akademoshains. Es ist der Hügel, wo Sophokles den vielgeprüften Greis Oedipus seine letzte Ruhestätte finden läßt. Dabei schildert ein Chorgesang den Platz:

Fremdling, du kamst in den schönsten Gau
Des rossereichen, des attischen Lands;
Der herrliche Hain Kolonos ist's,
Hier, wo die klangreichen Nachtigallen
Zahlreich klagen in grüner Schlucht,
Im Epheudunkel, im heiligen Laub,
Dem tausendbeerigen, schattenliebenden, sturmverschonten —
Hier, wo der schwärmende Gott Dionysos
Gern kehrt ein mit den göttlichen Ammen.

Es blüht hier täglich im Himmelsthau
Die Traubenblume Narkissos neu
Und goldener Krokos; ruhlose Bächlein
Trennen vom Strom des Kephissos sich;
Nimmer versiegend, rasch geboren, mit lauterstem Nasse
Netzen sie täglich das Fruchtgefild.
Die Chöre der Musen verschmähen den Ort nicht,
Noch Aphrodite in goldenem Wagen.

So ist es heute noch — mit Ausnahme des Götterbesuchs. Der Kephissos, der die Gärten berieselt, wird immer noch in ihnen aufgezehrt und bringt es nicht zu einer Meeresmündung. Von hier, vom Kolonoshügel aus, hat A. Löffler, den wir vor Kurzem gleichfalls zur letzten Ruhe brachten, Athen aufgenommen: im Vordergrund, neben dem Hügel, die gewaltigen Baumgruppen, die über den Kephissos hängen; in der Ferne links die Akropolis mit dem anschließenden Areopag und zur Rechten das Meer, alles in Formen und Farben, wie sie Athen allerdings nicht in der heißesten und charaktervollsten Jahreszeit aufweist, aber Athen in der Frühlingsluft, wie etwa Aristophanes es gedacht hat, wenn er dem gerechten Jüngling verheißt:

Lustwandeln wirst du im friedlichen Hain Akademos' im Schatten des Oelbaums,
Mit schimmerndem Laube die Stirn bekränzt zur Seite des sittsamen Freundes,
Von Eiben umduftet in seliger Ruh und den silbernen Blättern der Pappel,
In der Wonne des Lenzes, wann flüsternd leis zur Ulme sich neigt die Platane.

Das Bild befindet sich in Löffler's Nachlaß. Dagegen der Oldenburger Willers, der nach so mancher Campagne in römischem und griechischem Gebirg in München sich eines rüstigen Alters erfreut, hat für die Galerie des Hrn. v. Schack Athen von der anderen Seite, von Süden her, in Arbeit (Akropolis und Zeustempel), aber mit dem vollen Sonnenbrand eines attischen Sommers und mit jener äußersten Naturtreue in den Linien, welche bei dieser Aufgabe, Dank der athenischen Landschaft, nicht zur Kleinlichkeit, sondern zur Großartigkeit führt. Ein paar Palmen, die auch bereits in seinem Bilde standen, hat er wieder ausgewischt.

Was der königliche Garten unseres Bildes dagegen jedenfalls auch mit dem ältesten Athen gemein hat, ist die Beleuchtung und das tägliche Farbenwunder des Sonnenuntergangs. Könnten wir uns umdrehen in der vorliegenden Landschaft, dann würden wir zur Rechten den grauen Hymettus warm violett überlaufen sehen. Er ist kahl, nährt aber immer noch würzige Kräuter, die einen Honig von einzigem Arom abgeben. Weiter links der steile, spitze, gelbe Lykabettos wird braunroth in der sinkenden Sonne; tief im Hintergrund zur Linken steht der tiefblaue hohe Pentelikon und läßt seine Marmorbrüche hellroth leuchten. Und in welchen Linien Alles! Wenden wir uns der Sonne zu, so sehen wir einen rothen Schimmer über das ganze braune Feld fließen, vom blauen Meer bis zur Burg herauf; die peloponnesischen Küsten sind lichter Nebel, Akrokorinth ein rother Duft und die Berge von Megara reines Gold. Nun leuchten aber auch die alten braunen Marmorschäfte des olympischen Zeus und des Parthenon vom eingesogenen Feuer, daß man ihre Schäden, die weißen Marmorwunden der türkischen Kanonenkugeln, nicht mehr sieht. Einen solchen Genuß möchte man niemals enden und freut sich schon den ganzen Tag darauf. Was sind dagegen alle Reize von Stambul und dem Bosporus? So wenig wie die leeren Dekorationen Neapels gegen einen Abend auf dem Palatin zu Rom.

Die arabische Kunst.*)

Von

Jakob Falke.

Wenn irgend ein Kunststil mit Volkssitten und nationaler Denkart von der Wurzel bis in die Adern seines Laubwerks verwachsen ist, so dürfte es der des muhammedanischen Orients sein und von allen seinen Abzweigungen, wenn man von solchen reden kann, insbesondere der arabische. Dieses Gefühl drängt sich jedem auf, der sich auf das Studium der orientalischen Kunst einläßt und für ihre eigenthümlichen Reize empfänglichen Sinn mitbringt. Unwillkürlich regt sich in uns bei der Betrachtung der arabischen Kunstwerke die Begierde mehr zu wissen vom Volke und aus den Lebensanschauungen des Orients, aus Sitte, Poesie und Religion über den Charakter der Kunst und ihre Entstehung ins Klare zu kommen.

Bisher war es aber der gewöhnlichen Kunstforschung schwer, zu diesem Ziele zu gelangen, wenn sie nicht aus ihr fern gelegenen Werken die Bruchstücke zu dieser Kenntniß sich selbst höchst mühsam zusammentragen wollte. Und selbst dann konnte sie nicht in aus-

*) A. Fr. v Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin 1865. 2 Bde. 8.

reichendem Maße zum Ziele kommen. Dem Wunsch des Herzens blieb eine klaffende Lücke offen, die Schreiber dieses selbst empfunden hat.

Gerade in diese Lücke nun tritt das unten citirte Buch von Schack über die Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, höchst glücklich und gelungen ein, und wir heißen es daher vom Standpunkte der bildenden Kunst und ihrer Geschichte an diesem Orte ganz besonders willkommen. Aber das Buch empfiehlt sich nicht blos um dieser Ergänzung unsrer Kenntniß willen der Kunstforschung, es dürfte auch insofern zeitgemäß sein, als grade gegenwärtig die orientalische Kunst, vermöge ihrer Ornamentik und Farbenprincipien im modernen Geschmack eine, wie es scheint, bedeutende Rolle zu spielen beginnt, und somit alles von Wichtigkeit wird, was sich uns zur Aufklärung ihrer Geschichte und Theorie darbietet. Endlich ist es nach Form und Inhalt überhaupt ein anziehendes Buch, welches den Leser durch seine Reize von Anfang bis zu Ende fesseln wird. Wir gehen daher mit Vergnügen näher auf seinen Gegenstand ein, d. h. auf die eine Hälfte desselben, die bildende Kunst.

Eigentlich Neues, wenigstens nach der formellen Seite hin, dürfen wir von dem Buche nicht erwarten. Wenn wir auch nicht sagen wollen, daß der Verfasser dieser Seite der Betrachtung, der specifisch künstlerischen, aus dem Wege geht, so tritt sie doch vor der historischen Erörterung und den allgemeinen Schilderungen, sowohl denen der Zeitgenossen als denen des Verfassers, zurück. In Bezug auf einen höchst wichtigen, ja geradezu den wichtigsten Theil der arabischen Kunst, die Ornamentik, geht Schack auf den Kernpunkt der Sache, den auch Schnaase in seiner weit ausführlicheren, geistvollen, aber zu allgemein gehaltenen Darstellung nicht so recht trifft, gar nicht ein. Was wir aber erhalten und wofür wir uns dem Verfasser zu großem Danke verpflichtet fühlen, das sind höchst schätzenswerthe geschichtliche Ergänzungen, die Schilderungen der Dichter, die Nachrichten aus den arabischen Schriftstellern über die eigene Kunst ihres Volkes und die Kunstwerke ihrer Herrscher, die sie entstehen und in Blüte sahen, und so viele andere Auszüge aus mitlebenden oder späteren Zeugen, die noch das in voller Herrlichkeit erblickten, was seitdem in Staub gesunken und fast spurlos vom Boden verschwunden ist. Alles das dient ebenso zur Erweiterung unserer Anschauungen und Kenntnisse wie zur Richtigstellung streitiger Punkte. Letztere versucht auch der Verfasser an verschiedenen Orten mit Glück, doch ist er glücklicher noch in der musivischen Verarbeitung der verschiedenartigen Nachrichten zu lebendigen, farbenreichen Bildern, aus denen uns ebenso ein verständnißvoller Sinn für die eigenthümliche Schönheit der orientalischen Kunst entgegentritt, als sie durch Wort und Gedanken in poetische Stimmung gebracht sind. Das ist nur der Sache angemessen: man muß warm und lebendig fühlen für die orientalische Kunst, um sie zu begreifen, um sie schätzen und bewundern zu können.

Wir erhalten aus unserem Buche selbst wenigstens soviel wie eine Ahnung von der Kunst der Araber in ihrer uralten Heimath, bevor die Lehre Muhammeds ihre Geister in Flammen setzte und die zerstreuten Söhne der Wüste zu einem großen erobernden Volke machte. Was sollen aber diese Nomaden für eine Kunst gehabt haben? Sie, die keine bleibende Stätte hatten, die in kleinen Stämmen durch die sandige, sengende Wüste zogen, heute ihr Zelt für die Nacht an dieser, morgen an jener Quelle aufschlugen, die keinen anderen Gedanken hatten, als die wilde Männerschlacht und die Blutrache an ihren Feinden? Aber diesen wilden Söhnen der Wüste hatten die farbigen Zauberlichter des Tages unter scheitelrechter Sonne, welche die Luft in goldgrün schillerndem Opalglanz erzittern ließ, der wunderbar funkelnde Sternenhimmel der Nacht, die grauenvolle Oede der zerrissenen Steinklüfte, die Einsamkeit der heißen sandigen Steppen, die ewig brennende Sehnsucht nach dem

einzigen Labsal, der kühlen Quelle und dem spärlichen Grün an ihrem Rande — sie hatten ihre Phantasie erweckt, sie hatten ihre Seelen mit Bildern erfüllt und sie zu Poeten gemacht. Diese Naturkinder hatten eine Poesie, allerdings mit beschränktem Gedankenkreise, aber mit einer Strenge und Durchbildung der Formen, mit einer solchen Feinheit des Gefühls für den Rhythmus, für den Klang und den Sinn des Worts, und sie übten darin eine so scharfe, haarspaltende ästhetische Kritik untereinander, daß die civilisirteste Nation mit der gebildetsten Sprache von heute sie nicht darin übertreffen kann. Und sollte es bei solcher Ausbildung der poetischen Form nicht auch irgend eine Art bildender Kunst mit bestimmten Formen unter diesen Arabern gegeben haben?

Von den arabischen Städten an der Küste hören wir allerdings, daß sie Königssitze und berühmte reichgeschmückte Paläste hatten, wir wissen aber nichts von ihrer Bauart, noch kann diese Kunst, was die Architektur betrifft, von irgend einer Bedeutung für die nomadischen Stämme des inneren Landes gewesen sein, und diese Stämme waren es, von denen der Muhammedanismus ausging, welche die halbe Welt eroberten und die Kultur des Islam begründeten. Diese Nomaden hatten ihre Zelte, und an die Zelte muß sich ihre Kunst, wenn sie eine hatten, geknüpft haben. Bedenken wir nun, daß die spätere ausgebildete arabische Architektur vielfach an das Zelt erinnert, daß die Ornamentation der Fläche ihren Hauptcharakterzug bildet und diese fast wie von gewebten Stoffen übertragen erscheint, so mögen wir annehmen, daß die Gewebe, welche diese Zelte bildeten, in Musterungen reich geschmückt waren und in Farben einen ähnlichen prachtvollen Anblick darboten wie die Wände der späteren Paläste.

Ueber den Stil des Ornamentes sind wir freilich auch im Dunkeln, wir wissen nur ungefähr, wie das spätere arabische Ornament sich herausbildete und dazu römische und byzantinische Elemente in sich aufnahm. Das arabische Ornament der alten Heimath ist also ein anderes gewesen. Ein geistreicher Kunstfreund hat die Ansicht aufgestellt, daß diejenigen Völkerschaften, welche auf sterilem Boden leben, mit geometrisch linearem Ornament beginnen, diejenigen aber auf fruchtbarem Erdreich sich des Pflanzenornaments bedienen, und daß demnach jene Verzierungsart die der nomadisirenden Araber gewesen wäre. Allerdings findet sich dieses Element in der späteren Kunst der Araber, wir lassen aber doch die Richtigkeit der Behauptung dahingestellt, zumal wir gegen die Allgemeingültigkeit des Satzes verschiedene Bedenken tragen.

In jedem Fall hatten die Söhne der Wüste, als sie sich im Enthusiasmus der neuen Religion siegreich über die Länder der alten Kultur stürzten, nichts von bildender Kunst außer ein bischen Ornamentation und vielleicht Lust und Sinn für farbige Pracht. Aber von nun an bedurften sie der Kunst. Sie waren die Sieger und Eroberer und wurden seßhaft als Herren in den eroberten Ländern; sie bedurften des Glanzes, der Entfaltung von Pracht, sie bedurften der Paläste und der Tempel für ihren Gottesdienst, die hinter denen der Unterworfenen nicht zurückstehen konnten. Zu alledem hatten sie nichts mitgebracht, aber sie fanden vor, was sie brauchten. Sie fanden in den eroberten Ländern, in welchen zumeist der Hellenismus an die Stelle der alten asiatischen Kultur getreten war, ein reiches und immer noch blühendes, wenn auch entartetes Kunst- und Kulturleben; sie fanden die Städte und das Land noch voll von den Bauten der alten Zeit, sie fanden Kirchen, Tempel und öffentliche Gebäude in kunstvoller Ausführung, in imponirendem Maßstabe und reich mit Bildern und Mosaiken bedeckt, und sie fanden dazu die Künstler, Werkmeister und Arbeiter noch in Ausübung und im vollen Besitz ererbter Geschicklichkeit.

Selbst wenn es uns nicht vielfach versichert würde und die Thatsachen es bezeugten,

so hätten wir aus dieser Sachlage schließen müssen, daß die erobernden Araber für den Anfang sich allein der Kunst und der Künstler bedienten, die sie vorfanden. Das war damals die byzantinische Kunst, welche mit ihrer von dem griechisch-römischen Stil nur wenig abweichenden Weise den ganzen christlichen Osten, die alte hellenistische Welt, beherrschte. Die Araber, die für ihren neuen Gottesdienst noch keine Tempel oder Moscheen gehabt hatten, also eigentlich auch noch keine feste Form dafür besaßen, nahmen Anfangs die christlichen Kirchen und richteten sich in denselben ein, so zu Jerusalem in der heiligen Grabeskirche, ja, man kann sagen, fast aller Orten. In Damaskus, wo sich bald das berühmteste Heiligthum erheben sollte, ließen sie erst die halbe Kirche des heiligen Johannes den Christen, die andere Hälfte nahmen sie für sich, bis Walid im Anfang des 8. Jahrhunderts an Stelle der Kirche eine neue großartige Moschee aufführen ließ.

Zu diesem Bau aber erbat er sich durch eine eigene Gesandtschaft an den griechischen Kaiser die Werkmeister und Bauleute aus Constantinopel und erhielt sie auch. Demnach gleicht der Bau, dreischiffig, wie er ist, mit seiner Kuppel, mehr einer byzantinischen Basilika als einer der späteren Moscheen. Auch der Schmuck ist noch in der Hauptsache byzantinisch, insbesondere jene farbige und goldene Glasmosaik, welche aber nicht Heilige in ihrer Glorie darstellte, sondern Bilder von Bäumen, Städten und sonstigen für das Christenauge unheiligen Gegenständen.

Die Moschee von Damaskus ist in ihrer Art und Entstehung kein vereinzelter Fall; über die s. g. Omarmoschee in Jerusalem, die ebenfalls zu jener Zeit an Stelle der Grabeskirche entstand, streiten wir heute noch, ob sie byzantinischen oder muhammedanischen Ursprungs ist. Selbst auf spanischem Boden, wo die Araber um so viel später seßhaft wurden als in den Kulturländern des Orients, schlossen sie sich an die vorhandene Kunst und die römischen Bauwerke an, und selbst hierher zogen sie byzantinische Künstler und Kunstwerke. Ja der Kunstverkehr gestaltete sich zwischen Byzanz und dem arabischen Spanien nur um so lebhafter, als die Feindschaft zwischen den Muhammedanern des Westens und des Ostens, der Omajjaden und Abbassiden, die Welt des Islam in zwei Hälften spaltete.

In Cordova machte es Abdurrhaman I. grade wie Walid in Dasmaskus. Nachdem er den Christen die eine Hälfte der Kathedrale, die ihnen Anfangs ganz geblieben war, abverlangt hatte, nahm er sie ihnen bald völlig und begann nach Niederreißung derselben im Jahr 785 oder 786 den Bau einer neuen großen Moschee. Auch hier sehen wir byzantinische Künstler bei den Mosaiken beschäftigt; alle Säulen aber, Kapitäle, Basen, Friesornamente, tausende an der Zahl, waren christlichen Kirchen oder antiken Bauwerken entnommen und von weither, selbst über das Meer nach Spanien und nach Cordova gebracht; hundertsechsundvierzig Säulen hatte der byzantinische Kaiser als Geschenk gesendet und neunzehn waren sogar aus Rom gekommen den muhammedanischen Tempel zu schmücken. Was es von byzantinischer Technik gab, Marmormosaik, goldige Glasmosaik, Fensterglas, Erzguß, das fand sich in der Moschee von Cordova zum Schmuck angewendet. (S. die Abbildung.)

Wie weit freilich diese Arten des Schmucks in Farben und Zeichnung von ihren byzantinischen Mustern abgewichen waren, ist schwer zu sagen. Zahlreiche noch erhaltene Beispiele von Ornamenten dieser Zeit, wie z. B. in der Tulunmoschee in Kairo schließen sich noch auf das deutlichste an die byzantinischen, dem Altgriechischen entlehnten Vorbilder an. Wir wissen aber auch, daß die spanischen Araber schon während des Baues der Moschee von Cordova in Andalusien eigene Fabriken jener Byzanz eigenthümlichen Mosaik von Glas und kleinen Steinen hatten, mit welcher das Innere der Kirche, insbesondere die Gewölbe und Kuppeln überdeckt wurden. Man nannte sie bei den Arabern „Fesifisa"

(Schack II. S. 199). Auch haben wir schon in Damaskus gesehen, daß die Gegenstände dieser Mosaiken eigenthümlich waren, und von den Fabriken von Andalusien und Cordova erfahren wir noch besonders, daß sie die Kunst, flachgehaltene Gewinde, Pflanzenverschlingungen und Blumen in ihr darzustellen, zu hoher Vollkommenheit gebracht hatten. Ebenso wurden bereits Inschriften, Koransprüche, Gedichte zur Dekoration benützt, indem sie in goldenen musivischen Buchstaben auf farbigem Grunde sich über die Wände hinzogen.

Wir sehen also hier die Araber bereits völlig auf dem ihnen eigenen Wege, und wenn wir die Moschee von Cordova selbst, an der ein volles Jahrhundert gearbeitet hat, in ihrer fertigen Gestalt und in ihrem Gesammteindruck betrachten, so müssen wir uns sagen, daß an ihrem Bau oder während desselben die orientalische Kunst groß geworden, daß sie nach Vollendung derselben der Schule ihrer unzweifelhaften Lehrmeisterin, der römisch byzantinischen Kunst, völlig entwachsen ist. Ja es ist, als ob eine Verbindung zwischen beiden nie existirt hätte, so selbstständig, so originell in Formen wie im Charakter zeigt sich alsbald die arabische Kunst und sagen wir überhaupt die Kunst des Islam seit der Mitte des zehnten Jahrhunderts. Es ist, als ob der künstlerische Geist der Araber sich selbst wiedergefunden hätte, als ob er zu der alten Kunst der Wüstenheimath zurückgekehrt wäre, wenn wir nicht wüßten, daß eine solche Kunst dort nicht existirt haben kann, und daß die Formen andere gewesen sein müssen, da ja die späteren, so sehr sie auch ihr Urbild verwischt haben, dennoch von den römisch-griechischen ihren Ausgang nahmen.

Diese Entwicklung der arabisch-muhammedanischen Kunst innerhalb dreier Jahrhunderte muß uns als eine außerordentlich schnelle erscheinen, wenn wir bedenken, daß die christliche Kunst zwölf Jahrhunderte bedurfte, um sich von den antiken Formen loszuringen und zu eigener Gestaltung zu gelangen. Aber wir müssen zur Erklärung uns vergegenwärtigen, daß innerhalb derselben Zeit sich auch die ganze geistige Kultur des Islam entfaltete vom Indus an bis zu den Säulen des Hercules, und zwar in einer Weise, welche alsbald die versinkende römisch-hellenistische Kultur hinter sich zurückließ und der langsam sich entwickelnden nordischen der christlich-gemanischen und romanischen Welt weit vorauseilte und als Muster diente. Man mag daraus die Größe und Nachhaltigkeit des Enthusiasmus ermessen, den die neue Lehre Muhammed's in den Wüstensöhnen entzündete, eines Enthusiasmus, der freilich bei solcher Gluth um so schneller wieder ausbrannte und nunmehr einem dumpfen, stagnirenden Marasmus gewichen ist.

Wenn wir sagen, daß die Kunst des Islam im Laufe des 10. Jahrhunderts sich vollendet habe, so soll damit nicht gemeint sein, daß sie seitdem auf alle Fortbildung oder Veränderung Verzicht geleistet habe; aber ihr Charakter stand fest und veränderte sich seitdem nicht wieder, bis etwa im 16. Jahrhundert die persische mehr naturalistische Blumenornamentik in die muhammedanische Kunst eindrang und seitdem auch die Entartung oder vielmehr Verschlechterung mannigfach eintrat. Wir stimmen darum mit Schack überein, wenn er es nicht für angemessen hält, in das 12. Jahrhundert einen Abschnitt in der Kunstentwicklung zu setzen und sogar die spätere Periode von der früheren, was Spanien betrifft, als eine maurische von der arabischen zu scheiden. Ein solcher Abschnitt existirt nicht, sowenig als die Mauren, d. h. die Beduinenstämme von Afrika, welche nach den Arabern in Spanien zur Herrschaft kamen, irgend Anspruch darauf erheben können, einem Kunststil den Namen zu geben. Sobald die siegreichen Mauren in Spanien seßhaft werden, hatten sie nichts Eiligeres zu thun, als die Kultur ihrer arabischen Glaubensbrüder sich anzueignen, ja selbst die in der mauretanischen Heimath Afrika's holten sich ihre Kunst von Spanien und bauten und schmückten ihre Häuser und Paläste im „andalusischen“

Stil. So blieb die arabische Kunst nicht blos in Spanien ohne allen Einfluß von Seiten der Mauren, es läßt sich auch leicht nachweisen, daß sie damals in allem Wesentlichen eine und dieselbe war von den Gränzen Persiens bis zum atlantischen Ocean.

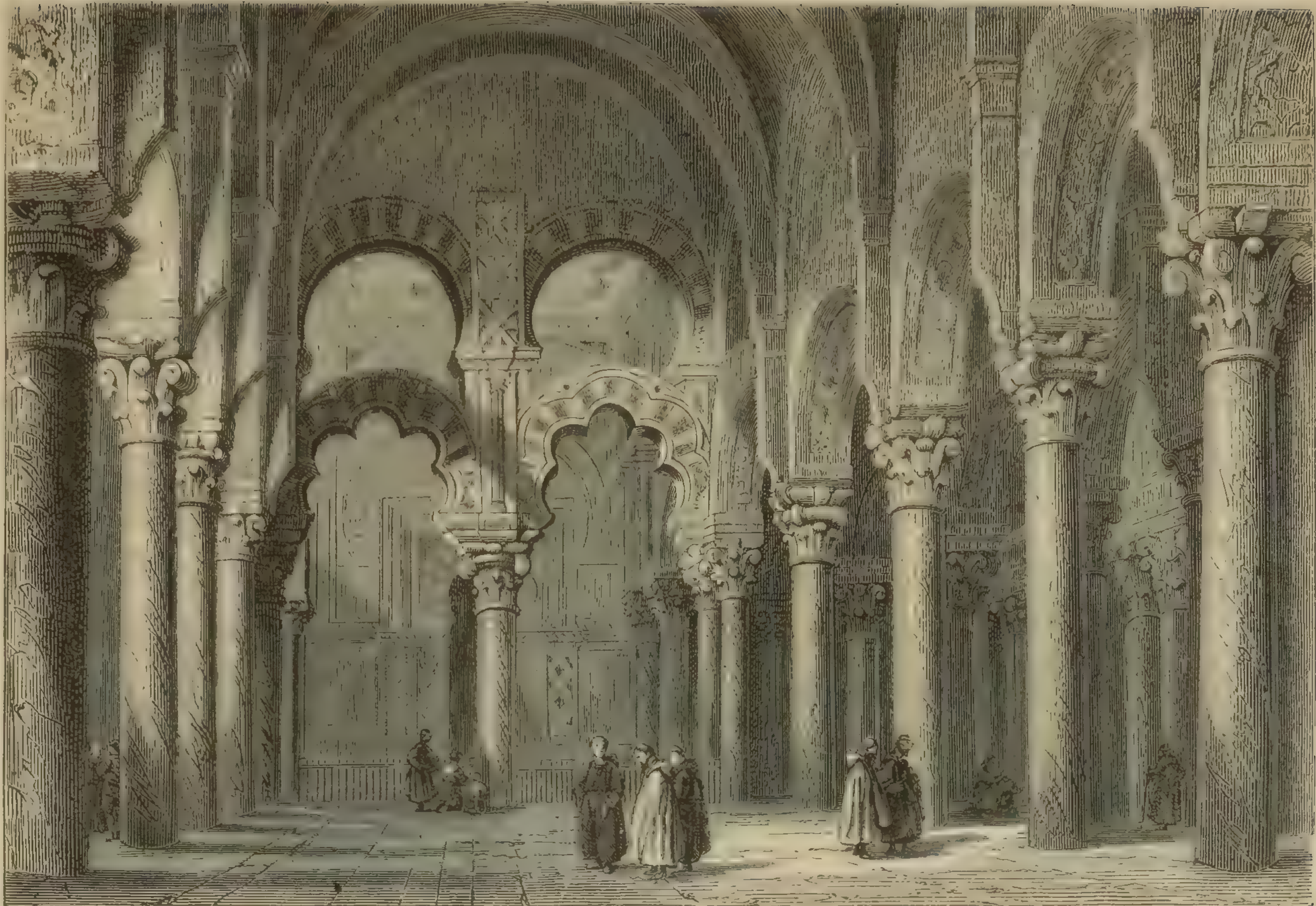
Nur änderte sie allerdings, wie denn jede Kunst an bevorzugte Lieblingsstätten sich bindet, im Laufe der Zeiten in Spanien ihre Hauptsitze, indem sie zuerst Cordova zur glänzendsten Stadt der Welt erhob, von da nach Sevilla wanderte und endlich die letzte Burg des spanischen Araberthums, das liebliche Granada und seine grüne Vega, das Paradies der Welt, mit allen Reizen schmückte, die sie entfalten konnte. Auf diesem Wege folgt ihr Schack in seinem Buche, indem er nur zwischen Sevilla und Granada die arabische Kunst Siciliens einschiebt. Wir wollen ihm aber nicht von Ort zu Ort folgen, sondern vielmehr die Haupteigenthümlichkeiten des Wesens dieser Kunst uns klar zu machen suchen.

Da tritt uns zunächst bedeutungsvoll ein Mangel entgegen, in welchem man den Hauptunterschied der arabischen Kunst von denen anderer Länder und Zeiten gesehen hat, der Mangel an figürlicher Darstellung, der die niedrige Ausbildung der Malerei und noch mehr der Sculptur zur Folge hatte. Wenn man nun auch diesen Mangel sich größer und absoluter gedacht hat, als er in der That war, so war er doch im Verhältniß zur antiken wie zur christlichen Kunst unleugbar vorhanden, und ebensowenig kann in Abrede gestellt werden, daß es ein religiöser Grund war, welcher mit dazu beitrug.

Schnaase (III. S. 326) stellt die Sache so dar: „Daher kann es nicht überraschen, daß wir im Koran den Bilderhaß der Juden noch gesteigert finden; nicht blos in Beziehung auf die Religion, nicht blos das Götzenbild ist strenge verpönt, sondern Menschen und Thier dürfen überhaupt nicht gebildet werden; diese Gestalten, heißt es im Koran, würden ihre Seele von dem Bildner fordern.“ Diese Auffassung dürfte übertrieben sein, und ein Verbot ist mit solcher Strenge wohl nirgends ausgesprochen. Wenigstens behauptet Schack (II. S. 164), daß man nur eine Stelle der fünften Sure dafür in Betracht ziehen könne, in welcher es heißt: „O ihr Gläubigen, fürwahr Wein, Spiel, Bildsäulen und Looswerfen sind verabscheuenswürdig.“ Außerdem, sagt er, hätten sich noch einige mündliche Aeußerungen des Propheten, welche die Darstellung lebender Wesen mißbilligen, fortgepflanzt, aber sie hätten keine allgemeine Autorität erlangt; ein religiöses Gesetz dieser Art habe nie bestanden. Auch heutige Muhammedaner berufen sich auf die angeführte Stelle des Koran und verstehen unter Bildsäulen solche Darstellungen lebender Wesen, welche einen Schatten werfen; viele aber gehen weiter und verwerfen, gestützt auf die traditionellen Worte des Propheten, überhaupt die Nachbildung mit Naturähnlichkeit. Daher die allgemeine Scheu der ächten Muselmannen, sich porträtiren zu lassen.

Wenn nun auch ein eigentliches religiöses Verbot nicht existirt, so ist es doch ebensowenig fraglich, daß Muhammed die figürlich-bildliche Darstellung in der Kunst verwarf, und daß diese seine Mißbilligung, wie sie noch heutigen Tages im Orient ihre Bedeutung hat, so auch im Mittelalter unter den Orthodoxen ihre Anhänger fand. Das geht z. B. aus einer Stelle (II. S. 167) hervor, worin Schack von dem reichen figürlichen Kunstbesitz der Fatimiden erzählt; unter diesem befanden sich auch allerlei zu Kairo angefertigte Statuetten von Gazellen, Löwen, Elefanten und Giraffen, die man bei Gastmählern mit den Speisen auf die Tafel setzte; nur dem obersten Kadi und den Beisitzern der Gerichte servirte man das Essen ohne solchen Tafelschmuck, um ihrer Orthodoxie keinen Anstoß zu geben.

Andererseits beweisen aber die zahlreichen Beispiele, welche Schack aus den arabischen Dichtern und Chronisten anführt, daß die Araber es gelernt hatten, sich in Bezug auf diesen Punkt über die Mißbilligung des Propheten hinwegzusetzen, und zwar frühe schon, wenn



DAS INNERE DER MOSCHEE ZU CORDOVA.

Zeitschr. f. bild. Kunst

Verlag von E. A. Seemann.

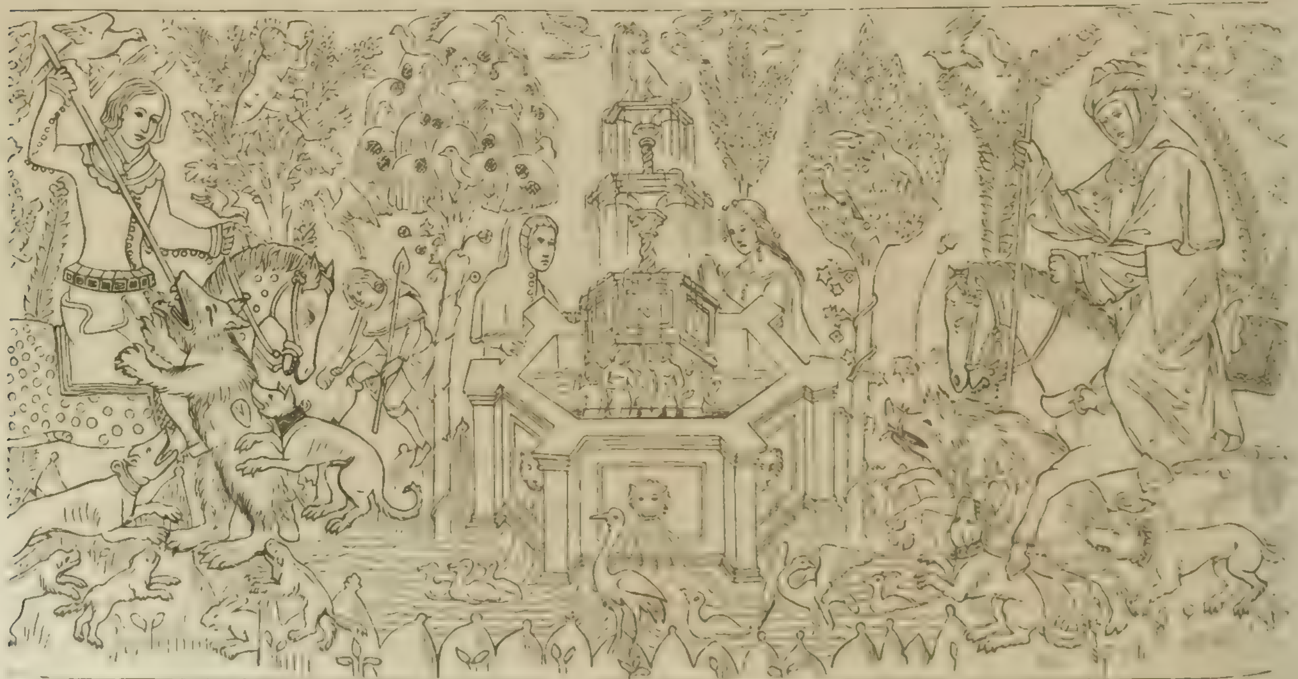
auch bei Walid's Moschee von Damaskus noch das Wort Muhammed's mitgewirkt haben mag, den figürlichen Mosaikschmuck der Byzantiner in einen landschaftlich-ornamentalen umzuwandeln. Jedenfalls kann nicht richtig sein, was der Geschichtschreiber Ibn Chaldun erzählt, daß die Muhammedaner Andalusiens zu seiner Zeit — also erst im 14. Jahrhundert — in Folge ihres vielfachen Verkehrs mit den Christen die Sitte angenommen hätten, die Wände ihrer Häuser und Schlösser mit Gemälden zu schmücken, selbst dann nicht, wenn wir diese Nachricht ganz bestimmt und allein auf den Wandschmuck beschränken wollen. Die Araber hatten schon vorher figürliche Kunst jeder Art. Sie hatten Statuen, Reliefs und volle Figuren von Menschen und Thieren, sie hatten figürliche Gemälde auf den Decken, an den Wänden, sie hatten sie auf Geräthen und Gefäßen. Statt aller zahlreichen Zeugnisse, welche Schack dafür beibringt, will ich nur aus dem 11. Jahrhundert die Verse des Sicilianers Ibn Hamdi's anführen, welcher von dem Schmuck eines Palastes Al-Motamid's in Sevilla singt (Schack II. S. 367):

„Für den Künstler war die Sonne, also scheint's, die Farbenschale,
„Drin er seinen Pinsel tauchte, daß er diese Säle male;
„Die Figuren auf den Bildern scheinen lebend sich zu regen,
„Ob sie gleich in Stille ruhen und nicht Hand noch Fuß bewegen."

Der Grund, warum sich die Araber über die Mißbilligung Muhammeds hinwegsetzen konnten, ist nicht schwer zu finden. Sowie sie in den eroberten Ländern, welche zumeist nicht lange vorher die Stätten einer blühenden und verfeinerten Kultur gewesen waren, seßhaft geworden, geriethen sie selbst alsbald in einen so raschen Strom der geistigen Entwicklung, gelangten auf eine solche Stufe der Civilisation, zu einer so freien, sinnlich heiteren Lebensanschauung, daß sie sich von einem solchen Verbot oder solchem Tadel, welcher dieser Entwicklung ein Hemmniß gewesen wäre, nicht beirren ließen. In diesem Zustande der Kultur bedurften sie der Kunst, und so sehr sie auch die ornamentale Seite zum höchsten Glanze ausgebildet hatten, so konnte sie ihnen doch nicht genügen. Sie setzten sich also in ihrer freieren Weltanschauung oder mit einer gewissen Frivolität über das verwerfende Wort ihres Propheten hinaus. Gerade so machten sie es ja mit dem Wein, welcher weit strenger und ausdrücklich ihnen verboten war, ohne den sie doch nicht mehr leben und fröhlich sein konnten, der, wie bei uns im Norden, der unzertrennliche Begleiter von Liebe und Lied wurde. Als mit dem Ausgang des Mittelalters die Kultur des Islam in Stagnation gerieth, als Granada gefallen und die arabische Herrschaft vom Boden Spaniens verschwunden war, als im Orient die Herrschaft der Türken, dieser kunstlosesten aller asiatischen Racen, überall an die Stelle der Araber getreten war, da verschwand auch, mit Ausnahme der Perser, die figürlich-bildliche Darstellung wieder aus der Kunst, wie überhaupt die ganze Kunstthätigkeit sank, sei es daß die Worte des Koran wieder zu größeren Ehren, zu strengerer Beobachtung kamen, oder daß die alte Natur der Araber, welche der Schwung der Kultur aus ihrem Gleise gebracht hatte, auf's Neue hervortrat. Denn da den Arabern auch in der Poesie diejenige Seite fehlt, welche für die bildende Kunst etwa der figürlichen Darstellung in Malerei und Plastik entsprechen dürfte, nämlich das Drama, so scheint dieser künstlerische Mangel auch mit einem Mangel in ihrer Natur überhaupt zusammenzuhängen, der schon aus Muhammed redete und ihm die Worte des Abscheu's lieh. Der Araber, gewöhnt an die farbenprächtigen, die Sinne reizenden, die Phantasie erregenden Erscheinungen seiner Heimath, überhaupt des Südens, giebt sie dichterisch wieder in prächtigen, klingenden Worten und überschwenglichen Gleichnissen, aber die Gleichnisse treffen die Sache selten in schlagender Weise und seine Worte geben uns

kein konkretes Bild. Er giebt uns den allgemeinen Eindruck, den er erhalten hat, aber nicht die Sache. So ist seine Kunst durchweg ornamental, auf den Eindruck, auf die Stimmung berechnet; es fesselt uns die ganze Harmonie, und das Einzelne, so wunderbar geschickt es oft gemacht, so weise es zur Gesammtwirkung berechnet ist, es soll gar nicht unser Interesse fesseln. Das Auge soll darauf ruhen können, ohne gebunden zu sein. Das ist aber gerade die entgegengesetzte Stellung zu derjenigen der figürlichen Kunst, welche individuelle Gestaltung verlangt, welche die Eigenthümlichkeit des Einzelnen in möglichst vollkommener und konkreter Weise zur künstlerischen Erscheinung bringen will. Dieses erreichte auch die figürliche Kunst der Araber nicht, soweit wir sie kennen.

Die Kenntniß, die wir davon haben, ist allerdings sehr unvollständig; denn nur ein einziges Werk von einiger Bedeutung ist uns in Spanien erhalten worden. Allerdings sind auch die Ueberbleibsel der arabischen Architektur auf der pyrenäischen Halbinsel im Verhältniß zu der einstigen Blüte äußerst gering, aber dieses einzige erhaltene Beispiel dürfte immerhin mit zum Beweise dienen, daß die menschliche Darstellung überhaupt nur eine verhältnißmäßig geringe Rolle in der arabischen Kunst gespielt habe, zumal auch im Orient,



Aus den Deckenmalereien der Alhambra. (14. Jahrhundert.)

Persien, wie schon gesagt, ausgenommen, die Beispiele ebenso selten sind. Im Oesterreichischen Museum zu Wien befindet sich gegenwärtig ein großes Glasgefäß mit emaillirten Darstellungen in Farben und Gold von musicirenden Damen, Falkenjägern, Reitern und Reiterinnen, das zur Erweiterung unserer Kenntniß dienen dürfte. Es gehört der Kirche von St. Stephan in Wien und die Tradition sagt, es sei in den Zeiten der Kreuzzüge, mit einem zweiten ornamental verzierten Genossen, aus dem Morgenlande nach Wien gebracht. Das kann auch vollkommen richtig sein. Zwar giebt es allerdings noch Miniaturen in arabischen Manuskripten zu Madrid, aber die Anschauung derselben steht uns leider nicht zu Gebote, da unseres Wissens noch nichts davon publicirt worden ist.

Das erwähnte einzige Beispiel von Bedeutung sind die Malereien aus der Alhambra im Saale der Gerechtigkeit, drei Gemälde in Farben auf angehefteten Ledertafeln, welche die Wölbungen dreier Nischen oder Alkoven schmücken. Zwei dieser Bilder stellen Muhammedaner und Christen dar, Ritter und Frauen, in mancherlei abenteuerlichen Scenen, in Jagd und Liebe, haben also wahrscheinlich ihre Gegenstände einem Roman oder romantisch-geschichtlichen Erzählungen entnommen. (Vgl. die Abbildung.) Das dritte Bild in der Mitte

enthält im Kreise sitzend eine Versammlung ehrwürdiger arabischer Männer mit weiten Gewändern und turbanartiger Kopfbedeckung, lange Schwerter in den Händen haltend, die man für eine Gerichtsversammlung gehalten hat. Allein ein allerdings späterer granadinischer Schriftsteller Argote de Mendoza bezeichnet sie als granadinische Könige, womit der Umstand übereinzustimmen scheint, daß ihnen das Wappen des Königreichs Granada, ein schräger goldener Balken im rothen Feld beigegeben ist. Wir lassen das aber dahingestellt, umsomehr, als wie wir gleich sehen werden, Mendoza's Nachricht nicht ohne Beigabe eines Irrthums ist.

Wir stimmen darin mit Schack überein, daß wir diese Bilder ohne alles Bedenken für arabischen Ursprungs erklären und verweisen dazu auf die oben angeführten Verse Ibn Hamdi's des Sicilianers. Schack giebt aber nicht an, in welcher Zeit sie entstanden sind. Mendoza, welcher dreizehn Jahre nach der Eroberung Granada's geboren ist, fügt seiner Angabe, daß die Mauren auf dem Mittelbilde Könige von Granada vorstellen sollten, hinzu, alte Leute des Landes hätten noch einige derselben gekannt. Darnach müßte die Entstehung der Bilder in die letzte Zeit des granadinischen Reiches fallen. Das kann aber unmöglich richtig sein. Vielmehr liefern uns die Kostüme der christlichen Ritter und Damen, welche mit der allgemeinen Mode im damaligen christlichen Europa genau übereinstimmen, einen untrüglichen Beweis, daß die Gemälde um die Mitte des 14. Jahrhunderts oder alsbald nach derselben gemacht sein müssen. Sie dürften demnach mit Wahrscheinlichkeit der Restauration der Alhambra unter Jusuf I. im J. 1348 angehören.

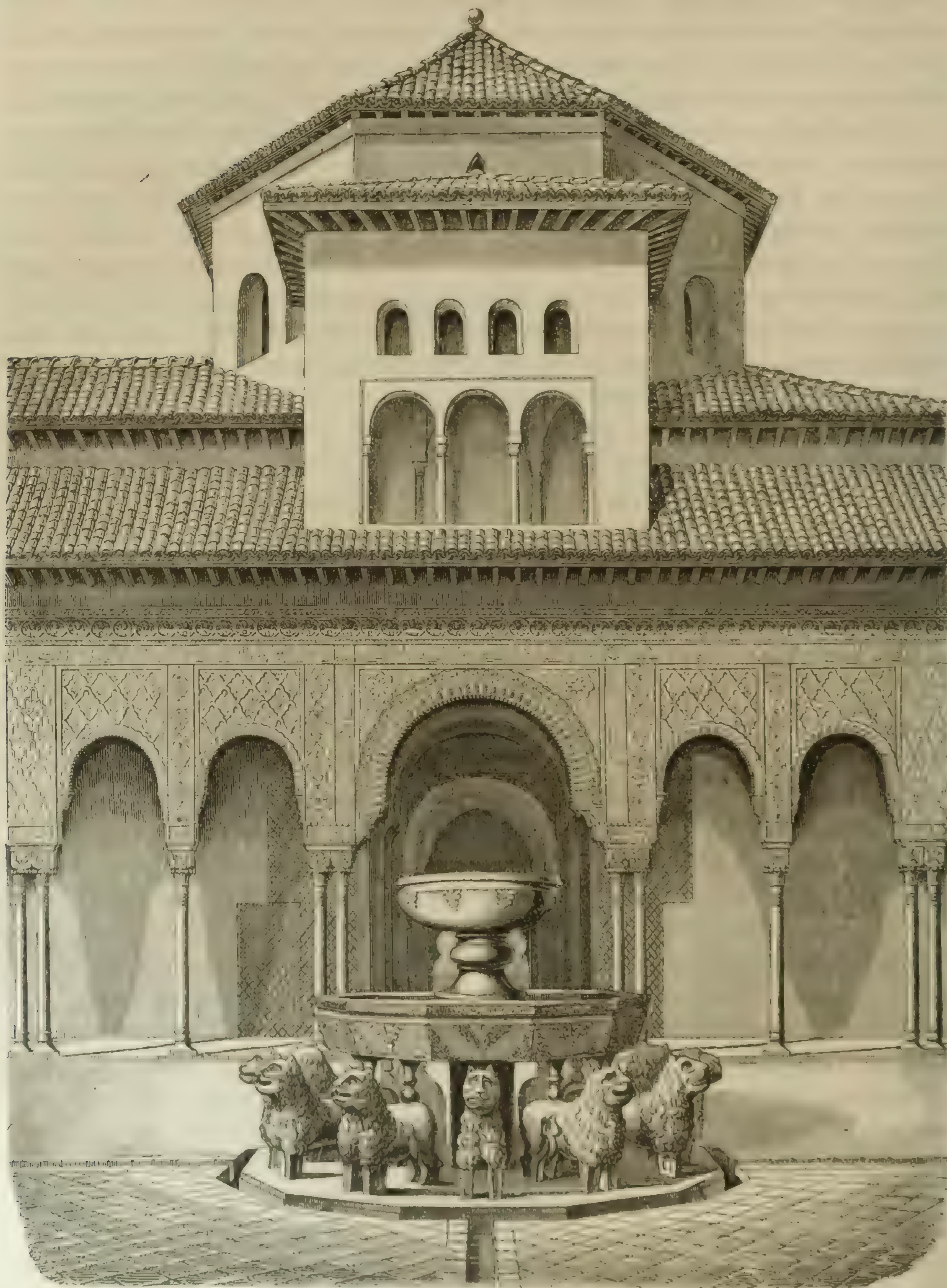
Was den eigentlichen Kunstcharakter dieser Malereien betrifft, so läßt er durchaus nichts Eigenthümliches erkennen. Von der individuellen Gestaltung, die wir für die figürliche Kunst verlangen, zeigt er noch keine Spur; diese finden wir aber überhaupt nicht, auch in der christlichen Kunst jener Zeit, mit welcher sich die Alhambramalereien so ziemlich auf gleicher Höhe befinden und den gleichen Stil tragen.

Zahlreicher als menschliche Darstellungen sind uns Thierbilder aus der arabischen Kunst erhalten, doch sind auch sie immer noch gering, wenn wir nicht die Thierornamente sarazenischer Seidengewebe in Betracht ziehen wollen; wir lassen diese aber als mannigfach zweifelhaften Ursprungs dahingestellt. Es fehlen uns über die sarazenischen Fabriken die schriftlichen Nachrichten, wie sie Schack über die höhere Kunst mittheilt; würde er sein Werk in dieser Beziehung ergänzt haben, so hätte er nur ein neues Verdienst hinzugefügt. Ganz besonders würden wir ihm dankbar gewesen sein, wenn er in den Kreis seiner Untersuchungen und Erörterungen die berühmte sarazenische Kunstanstalt des Hôtel de Tiraz in Palermo hineingezogen hätte, eine Anstalt, welche mindestens für Seidenweberei, Stickerei, Goldschmiedekunst, Email u. s. w. eine so bedeutende Rolle gespielt hat, daß sie eine Geschichte der sarazenischen Kunst in Sicilien nicht übersehen kann.

Die Darstellung der Thierbilder erscheint bei den Arabern wesentlich origineller als die menschliche. Die Thierbilder, sowohl die plastischen wie die gemalten, sind durchweg, was wir nennen, stilisirt, d. h. willkürlich ornamental behandelt, ein Umstand, den Schack übersieht oder der, wie überhaupt das Formelle, seiner Darstellung ferner lag. Die menschlichen Figuren lassen sich phantastisch behandeln, aber nicht wohl stilisiren. Stilisirung könnte hier nur Idealisirung sein und Idealisiren lag dem Araber noch ferner als die reine Naturnachahmung. Die Thierbilder behandelt, verändert und gestaltet er ganz nach seinen ornamentalen Zwecken, grade wie die Pflanzenformen, bei denen wir die Urbilder nicht mehr erkennen können; ob seine Thiergestalten auf diese Weise ihrem Vorbild in der Wirklichkeit ähnlich oder nicht ähnlich werden, ist ein Gesichtspunkt, der gar nicht in Frage zu kommen scheint. Vielleicht aber wirkte auch zu dieser Umgestaltung der Naturformen die religiöse Scheu mit, indem der arabische Künstler sich dachte, daß er durch die Ent-

naturalisirung der lebenden Wesen, dadurch, daß er sie auch von dem Schein des wirklichen Lebens entkleide, dem verwerfenden Wort des Propheten entgehe.

Wie dem auch sei, keinenfalls ist es Rohheit der Kunst und Ungeschick, wenn wir z. B. die



Der Löwenhof der Alhambra.

brunnentragenden Löwen der Alhambra so gebildet sehen, daß ihre Beine gleich Stelzen erscheinen und überhaupt ihre Aehnlichkeit mit jenen Thieren der Wüste, deren Namen sie tragen, sehr gering ist. (S. die Abbildung.) In jedem Fall ist es Absicht, nicht Unbeholfenheit.

Wer in die Thierköpfe jene Kraft des Ausdrucks, der Wildheit, in die Bewegung jene energische Gewaltsamkeit legen konnte, wie sie sich z. B. in dem Kampf zwischen Löwen und Kamel auf dem Deutschen Kaisermantel ausspricht, dem wäre es ein Kleines gewesen, auch die Formen der Natur nahe zu bringen. Aber grade das lag außer aller Absicht. Daher war auch die Naturfarbe vollkommen gleichgültig, wie in der Heraldik, und es kam für die Kolorirung des Thierbildes lediglich darauf an, welche Farbe die ornamentale Harmonie grade an dieser Stelle erforderte. Ebendaher konnte der arabische Künstler bei den gemalten Thierbildern aller Schattengebung, also der naturgemäßen Modellirung entsagen; er gab sie nur als stark kontourirte, mit Farbe ausgefüllte Flächen, über die er, wenn sie zu groß waren, sein gewöhnliches, konventionelles Linien- oder Pflanzenornament hinüberzog.

Auf eine solche Thierbildung konnte allerdings wohl das Wort des Propheten nicht mehr Anwendung finden; nichtsdestoweniger ist aber auch dieses stilisirte Thierornament höchst selten in der arabischen Kunst, von den Geweben, wie gesagt, abgesehen. Die gesammten, so überaus reichen Wandverzierungen zeigen nicht ein einziges Beispiel davon; außer den erwähnten Löwen haben sich nur ein oder zwei eingemauerte Reliefs mit Thieren erhalten



Ornament von einer Fayencevase aus der Alhambra.

und in einer Nische eine glasirte Thonvase mit solcher Verzierung. (S. die Abbildung.) Das ist auch fast alles, was sich überhaupt in Spanien davon erhalten hat, soviel auch Dichter und Geschichtschreiber uns davon zu erzählen haben.

Die gleiche Stellung wie bei den Thierbildern nahm der arabische Künstler, und zwar noch entschiedener, beim Pflanzenornament der Natur gegenüber ein. Ob hierzu die Erinnerung und Nachwirkung der alten Urheimath, der Pflanzenmangel der sandigen und steinigen Wüste beigetragen hat, lassen wir bei unserer Unkenntniß über die Kunst der vormuhammedanischen Zeit unentschieden, aber das wissen wir, daß, wenn der Araber die ursprünglichen Pflanzenformen umwandelte, wenn er sie von Naturformen zu Kunstformen erhob, wenn er sie bis zur Unkenntlichkeit ihrer Originale stilisirte, so that er nichts anderes, als was jeder wahre Kunststil vor ihm und nach ihm gethan hat. Nur ging er in der Entfernung von der Natur, in der souveränen Herrschaft, welche er über ihre Kinder ausübte, vielleicht weiter als irgend ein anderer. Die Kunst hat aber diese Freiheit, sie soll die Natur ihren ornamentalen Zwecken dienstbar machen, nicht aber selbst zur Sklavin der Natur werden. Und mit dieser Freiheit behandelte der arabische Künstler sein Ornament.

Der eine Theil desselben stammte wirklich von der Natur her, doch hat der Araber ihn schwerlich oder nur in einzelnen seltenen Fällen der Natur selbst direkt entnommen, sondern seine Bestandtheile, soviel sich verfolgen läßt, der römischen und byzantinischen Kunst entlehnt und sie sodann vollständig nach eigenem Kunstgefühl zur freien Arabeske umgebildet, so daß in ihrer Vollendung weder die Natur noch das römisch-byzantinische Laubwerk darin erkennbar ist. In der Gestaltung und Verwendung dieser Arabesken folgt er allein seinem künstlerischen Ermessen und den richtigen, ewig wahren Prinzipien aller Flächenornamentation.

Das andere Element ist das geometrische oder lineare, Zusammenstellungen, Combinationen, Verschlingungen und Durchflechtungen von graden und gebogenen Linien, Streifen und Bändern der einfachsten und der komplicirtesten Art. Dieses Element, welches in seiner scharfsinnigen Berechnung, in seiner Künstlichkeit der Strenge, Formenfeinheit und Wortgenauigkeit der ältesten arabischen Poesie zu entsprechen scheint, kann möglicherweise, wie schon oben angedeutet worden, aus der alten Wüstenheimath herstammen.

Beide Elemente, das geometrische wie das pflanzliche, verwendet der arabische Künstler in höchst geistreicher und wunderbar mannigfacher, unerschöpflich wechselnder Weise, indem er je nach seiner Absicht und der Bestimmung des zu schmückenden Platzes jedes für sich gebraucht oder sie ineinander und miteinander Verbindungen eingehen läßt. So gewinnt er Ornament auf Ornament und Ornament in Ornament, mit dem er alle Flächen überzieht, so daß kein Fleckchen dem Auge sich bietet, das von der Verzierung leer oder vergessen wäre. Dabei ist denn freilich die Schwierigkeit, unter solchem Reichthum, der durch die kräftigsten, wirksamsten Farben, Blau, Roth und Gold, noch gehoben wird, die Sinne des Beobachters nicht in Verwirrung zu stürzen, sondern die Klarheit der ornamentalen Formen, die Harmonie der Totalwirkung zu sichern und dem Auge Ruhe zu bewahren und Wohlgefallen zu bereiten. Wie der arabische Künstler dies für jeden Standpunkt erreicht, wie er hier mit vollkommenem Bewußtsein nach festen und richtigen Kunstprinzipien verfährt, das haben wir vor kurzem an anderem Orte auseinandergesetzt und wollen es daher hier nicht wiederholen*).

Wie in der Dekoration, so entrang sich die Kunst der Araber auch in allen konstruktiven Gliedern der Architektur, so wie nicht minder in der ganzen Anlage der Bauten ihrer Lehrerin, der byzantinischen Kunst, und gelangte schon in der Moschee von Cordova, wenn nicht überall zu neuen Formen, doch zu neuem Ausdruck derselben. Säulen und Rundbögen entlehnte sie zwar, die ersteren sogar nicht bloß nach der Form, sondern in der fertigen Wirklichkeit, aber bald sollte man ihren Ursprung vergessen. So wenig die Araber das konstruktive Element überhaupt in ihrer Kunst zur Vollendung brachten, und namentlich statt des regelrechten Gewölbes lieber eine flache Decke auf Mauern und Bögen setzten oder eine Scheinkonstruktion als Kuppel und Gewölbe gelten ließen, so reich und phantastisch zeigten sie sich bald in der Gestaltung der Bögen. Sie behielten zwar auch den Rundbogen, wie er denn noch auf der Alhambra die Hauptform bildet, aber sie gaben ihm einen anderen Ausdruck nicht bloß durch den ornamentalen Ueberzug, sondern dadurch, daß sie ihn auf dünne Säulen setzten und das Kapitäl in die Länge zogen und zugleich ihn stelzten, indem sie zu beiden Seiten die Bogenlinie nach unten senkrecht verlängerten. Noch merkwürdiger gestalteten sie ihn dadurch, daß sie ihn zum Hufeisenbogen machten, das heißt, ihn aus einem Bogen bildeten, der größer als ein Halbkreis ist, so daß seine Schenkel nach unten sich einwärts bogen. Daneben bedienten sie sich auch zuerst des Spitzbogens und

*) Siehe „Gewerbehalle" 1865. Lief. 10. u. 11: „Das Alhambraornament."

zwar häufig und weit früher als die christliche Kunst, wenn sie auch keinen neuen architektonischen Kunststil, wie die christlich-germanische Welt, darauf zu gründen wußten. Auch der doppelt geschweifte und nach oben spitz aufgezogene Bogen fehlte ihnen nicht. Alle diese Formen mit einander aber gestalteten sie noch phantastischer, indem sie ihren Lauf nach unten mit einer Reihe kleiner Bogen begleiteten, daß sie völlig ausgezackt erscheinen. Dann setzten sie dieselben, um für die Decke größere Höhe zu gewinnen, über einander, knickten sie ein oder ließen sie selbst einander durchschneiden, sodaß denn das Ganze, zumal bei dem außerordentlichen Reichthum von Bögen und Säulen, der zur Verwendung kam, einen wundersam phantastischen, an die Märchenwelt des Orients erinnernden Anblick darbietet.

Dieser phantastische Eindruck, den die seltsamen Formen, das Spiel von Licht und Schatten, das dämmernde Lüstre, in welchem die reichen Farben verschwammen, die mannigfachen Durchsichten hervorbrachten, wurde noch durch die eleganten, überschlanken Säulen, welche mit ihren oft langgestreckten Kapitälen die Last der Decke und der Kuppeln kaum zu tragen schienen, eigenthümlich erhöht. Vollends phantastisch aber gestaltete er sich da, wo die Stalaktitengewölbe hinzutraten, eine ganz besondere Eigenthümlichkeit der arabischen Kunst, die darin besteht, daß lauter kleine, scheinbare, aus verschiedengestalteten Zapfen von Holz oder Stucco gebildete Kuppeln die Gewölbe und Kuppeln von unten her überziehen. Daran hängen dann die Theile, welche die Stützen bilden sollten, frei herunter, während im Inneren reiche Farben angebracht und hier und da noch kleine mit farbigem Glas verschlossene Oeffnungen gelassen sind, sodaß das Spiel von Licht und Farben in dem Halbdunkel der Vertiefungen von wahrhaft zauberischer Wirkung wird.

Wenn wir uns die Gestalt und den Eindruck dieser Räume, insbesondere mit den Kuppelgewölben und den Stalaktiten vergegenwärtigen und dazu an die ganz mit Farbenpracht überzogenen Wände denken, so werden wir an das aus bunten Teppichen zusammengesetzte, oben in einer Spitze sich wölbende, mit Quasten und Schnüren geschmückte Zelt der Wüste erinnert. Ganz offenbar ist diese Verbindung auch wirklich vorhanden: der Palast des seßhaft gewordenen, hochkultivirten Arabers ist das architektonische Zelt des Nomaden in der Wüste. Denn diese Erinnerung lebt nicht allein in seiner bildenden Kunst, sie bricht überall in seiner Poesie, in seinem Denken, in seiner bildlichen Redeweise hervor. Der Hunger und Durst der Wüste, das Labsal des frischen Wassers der einsamen Quelle, die Qualen der langen Fahrt im heißen Sande unter sengender Sonne, von dem allen singt der Araber noch nach Jahrhunderten in Spanien, in reich bebauter, üppiger Natur, im Schatten der Granaten, gekühlt von den Springbrunnen und dem rauschenden Wasser zu seinen Füßen, das durch seine Prachtsäle rinnt, beim Klange der Weinbecher, beim Spiel der Lauten und dem Gesange seiner Schönen, denen er, in süße Träumereien versunken, in frischer, sternenfunkelnder Nacht am Ufer des hellen Guadalquivir sein Ohr leiht.

Diese Erinnerung lebt in der Anlage der Moscheen, im Grundplan der Paläste und Häuser. Zwar hatte der Araber im Anfange die dreischiffigen christlichen Kirchen, die Basiliken oder die Kuppelbauten zu seinen Moscheen verwendet und der Türke machte es ja noch so mit der Hagia Sophia, als er 1453 Byzanz eroberte. Je älter die Moscheen sind, um so mehr tragen sie daher, namentlich im Orient, eine Annäherung an den Grundplan und die Formen der altchristlichen Kirche. Allein auch hier machte sich alsbald die Originalität des Arabers geltend. Schon die Moschee von Cordova, welche noch größtentheils aus Werkstücken christlicher Bauten aufgeführt worden, ist im Innern zu einem total anderen Eindruck gelangt, nicht sowohl durch die mannigfachen, übereinandergestellten Bögen, als durch den Wald von 1400 Säulen und die neunzehn Langschiffe, welche dadurch gebildet wurden. Aber das Eigenthümliche der Moschee, wie auch der arabischen Palastanlagen, ist

das, daß eigentlich nicht das Hauptgebäude, sondern ein Hof vor demselben den Mittelpunkt bildete.

Alle Moscheen haben diesen entweder von hohen Mauern oder von Säulengängen umgebenen Hof, welche Säulengänge sich nur an der einen Seite vervielfachen und vertiefen, wodurch das Gebäude oder der bedeckte Raum für die eigentlichen Bedürfnisse und Gebräuche des Gottesdienstes entsteht. Dieser Hof enthielt schattige Bäume und plätschernde Brunnen gleichsam in Nachbildung des Paradieses, das sich der Araber in seinem Drange nach Kühlung und Erfrischung als einen kühlen, quellendurchrauschten Freudenort vorstellte.

Man erklärt die Entstehung dieses Grundplans der Moschee, welcher sich bis auf den heutigen Tag gleich geblieben ist, aus der Gestalt, welche die heiligste aller Moscheen, die von Mekka, schon früh annahm. Der zweite Nachfolger des Propheten ließ den freien Platz um die Kaba und den Brunnen Zemzen mit einer Mauer einschließen und nicht lange darauf wurden bedeckte Säulengänge längs der Mauer hinzugefügt, in welcher Gestalt die Moschee, der Hauptsache nach, bis auf den heutigen Tag besteht. Da aber die Paläste im Grunde dieselbe Anlage zeigen, so dürften die Nachfolger des Propheten auch hier nur älterer arabischer Sitte gefolgt sein, welche die Brunnen einfriedete und Zelte und Wohnungen, soweit es das Nomadenleben gestattete, um die Einfriedigung aufschlug.

Die gleiche Art der Palastanlagen bezeugen die Schilderungen und Beschreibungen, die uns noch von den Palästen von Cordova und Sevilla geblieben sind; wir können uns aber auch aus demjenigen, was von der Alhambra erhalten ist, — und in jeden Fall ist dies ihr bedeutendster Theil, die eigentliche Königswohnung — einen deutlichen Begriff davon machen. Das Aeußere ist vom Schmuck gänzlich vernachlässigt, es ist fast nackt und unscheinbar; für großartige Façadenentfaltung hatte der Araber keinen Sinn. Aller Schmuck, alle Schönheit kehrt sich nach innen, man möchte sagen, ganz entsprechend seiner Natur, der ernsten, gemessenen, stillen Würde seines Aeußern, die nicht ahnen läßt, daß in seinem Innern eine phantastisch-träumerische, bilderreiche Seele lebt.

Die Zimmer gruppiren sich alle um regelmäßige Höfe herum, die nicht den Zweck haben, wie bei unseren Palästen, Licht in die Zimmer zu bringen, sondern sie sind sich selber Zweck, sie sind Wohnräume, die liebsten sogar in des Sommers Hitze, und darum mit allen Reizen geschmückt, welche Kunst und Natur zugleich über sie ausgießen konnten. Säulengänge umgeben sie, geschmückt und überzogen mit all der Kunst, welche sich nur im Innern der Paläste, an Fußböden, Wänden und Decken zu entfalten vermag. Kunstreiche Springbrunnen schleudern ihre Wasserstrahlen hoch empor und lassen sie als Staub- und Thautropfen herabfallen auf Myrthengebüsche und ewig blühende Rosenhecken, welche ein fischreiches Marmorbassin bekränzen oder als Lauben fließende, klare, in kostbares Gestein gefaßte Bäche überwölben. So vereinigt sich hier die Frische der offenen Luft, die feuchte Kühle des fließenden oder zersprengten Wassers, das Murmeln der Bäche, das Rauschen der Fontänen, der Schatten und das Halbdunkel der Säulengänge, der Duft der Blumen und der blühenden Gesträuche und die verschwenderischeste Kunst einer farbenüppigen Ornamentation.

Wenn der Hof somit nur ein Saal unter freiem Himmel ist, so sind die Zimmer gleich den Boudoirs zu diesem Saal; sie sind die Räume, in welche man sich gegen die Mittagshitze, gegen schlechtes Wetter und die scharfe Luft des Winters zurückzieht. Die Elemente der Kunst sind dieselben in ihnen, nur daß statt des offenen Himmels eine Decke oder eine Kuppel sie abschließt, welche alle Pracht, die nur der üppigen Phantasie des Morgenländers erdenkbar ist, zur höchsten Potenz gesteigert enthält. Mit einfacheren Mar-

mormosaiken beginnt der Fußboden, der wohl Springbrunnen und Bassins in seiner Mitte hat; an den Fußboden schließen sich die Lambris mit geometrischen Ornamenten aus glasirten Thonfliesen in secundären Farben; darüber beginnt dann in Blau, Roth und Gold die Arabeske ihr Spiel, das immer reicher und reicher sich gestaltet, je höher es aufsteigt, durchzogen von den kunstvollen Zügen der Inschriften, die nur ein neues Motiv der Ornamentation hinzufügen.

Hiermit aber waren die Bedürfnisse des arabischen Lebens, welchem die Stätte zu bereiten, die einzige Aufgabe der Kunst war, noch nicht befriedigt. An die Paläste schlossen sich die Gärten an, mit ihrem Reichthum an springenden und rauschenden Wasserkünsten, die dem Ohr Musik bereiteten, das Auge ergötzten, den Körper erfrischten und oft den unbekannten Gast koboldartig neckten; Gärten mit ihren goldenen Früchten und dem dunkelglühenden schattigen Laub, mit den farbigen duftenden Blüten der Rosen und Myrthen, der Aloen, der Granaten und Orangen; Gärten, die hoch über den Schluchten auf Felsen hingen und von den kühlen Lüften der Schneeberge bestrichen wurden, oder die in der Ebene weiße Villen schattig umlagerten oder sich am Ufer des Flusses entlang erstreckten, bespült von seinen silberhellen Wogen, auf denen in klaren Sommernächten aus bunten, lampenerhellten Schiffen Saitenspiel und Gesang erscholl, während am Ufer vor den Villen, trotz Muhammed's Verbot, die Becher erklangen und der süße Wein zu Lied und Märchenerzählung aufforderte.

Es ist kein Wunder, wenn der Gesammteindruck einer solchen Kunst so manchen arabischen Dichter begeistert und überschwengliche Verse zu ihrem Lobe ihm entlockt hat; konnte doch selbst der Spanier sich diesen sinnberauschenden Reizen so wenig entziehen, daß die maurische Pracht der Paläste ihm sprichwörtlich wurde. Aber alsbald verhärtete der Fanatismus sein Gemüth, der religiöse Haß panzerte seine Sinne gegen die Eindrücke der Zauberei; Luis de Leon preist in seiner Ascese denjenigen glücklich, der sich gegen die Verführungen der Welt so gestählt habe, daß er nicht mehr „das goldene auf Jaspissäulen gestützte Dach, den Bau des weisen Mohren“ bewundere. Da konnte es denn bald geschehen, daß die ganze Herrlichkeit zu Grunde ging, vom Erdboden verschwand, und nur eine einzige Stätte noch, obschon ebenfalls in Ruinen und von falscher Restauration entstellt, im Stande ist, laut redend von den Tagen und der Höhe alten Glanzes zu zeugen.



Recension.

Der Oberhof. Aus Immermann's Münchhausen. Mit Illustrationen von B. Vautier in Düsseldorf. Berlin. A. Hofmann u. Comp.



In den jüngsten Jahren hat die Freude an der künstlerischen Ausschmückung unsrer Lieblingsdichter eine wahre Fluth von illustrirten Ausgaben über uns hereingebracht, und, wie es gewöhnlich geschieht, die Massenproduktion ist bereits ins Oberflächliche, Fabrikmäßige ausgeartet, so daß man fast befürchten muß, diese schöne Abzweigung vom breiten Strome der bildenden Kunst werde sich ehestens im Sande der Trivialität verlaufen. Da ist es denn erquickend, wenn das Auge wieder einmal auf einer von künstlerischer Weihe getragenen Schöpfung ruhen kann. Seit Jahren haben wir diesen Eindruck bei keinem der zahlreichen illustrirten Werke, die uns zu Gesicht gekommen sind, in so hohem Grade erhalten, wie bei dem von B. Vautier mit Zeichnungen geschmückten Oberhof von Immermann. Es könnte bedenklich scheinen, diesen Theil des Münchhausen aus dem Verbande des Ganzen lösen und selbständig herausgeben zu wollen. Dennoch ist gerade bei diesem Werke eine solche Trennung gewiß keine Impietät gegen den Dichter; denn die Schönheit seines „Oberhofes" ist auch ohne die ironischen Gestalten seines Münchhausen verständlich, und die reine Naturfrische, der poetische Waldesduft, der aus dieser schönsten unserer Dorfgeschichten uns anweht, bedarf nicht die Stickluft moderner verschrobener Bildungszustände als Gegensatz, um für sich bedeutungsvoll zu sein und das Gemüth zu ergreifen. Außerdem hat der Herausgeber, so oft dies zum Verständniß nöthig war, in Anmerkungen die Lücken der Geschichte passend ausgefüllt.

Einen besonderen Werth erhält aber diese in schönem Quartformat, mit gediegener typographischer Ausstattung und in prächtigem Einband vor uns hintretende Ausgabe durch die zahlreichen größeren und kleineren Holzschnitte, mit welchen dieselbe geschmückt ist. Sie sind nicht bloß ein Triumph deutscher Xylographie, die hier auf der Höhe technischer Vollendung erscheint und keinem Erzeugniß des Auslandes zu weichen braucht, sondern sie geben den Beweis einer poetischen Auffassung von seltener Tiefe seitens des Künstlers, welchem wir die Entwürfe dazu verdanken. B. Vautier, soviel wir wissen aus der schweizerischen Waadt, von den lachenden Ufern des Genfer See's stammend, hat sich wahrscheinlich — wir vermuthen es, da wir ihn persönlich gar nicht kennen, lediglich aus dem Charakter seiner Werke — durch die dem deutschen Gemüthsleben verwandte Anlage seines Naturells bestimmt gefunden, nicht, wie seine Landsleute es zu thun pflegen, sich der französischen Schule anzuschließen und seine künstlerische Erleuchtung in Paris zu holen, sondern sich nach Deutschland zu wenden und in Düsseldorf die Ausbildung seines schönen Talentes zu suchen. Seit Jahren wurde er uns von Zeit zu Zeit durch Genrebilder bemerkenswerth, welche ihren Stoff meistens den einfachen Kreisen des ländlichen Lebens und der Kinderwelt entlehnen, aber mit so tiefeindringendem Blick und mit so feiner Seelenkunde solche Themata behandeln, wie wir nur ausnahmsweise es sonst antreffen. Auch in technischer Hinsicht, in Feinheit der Zeichnung, Ungezwungenheit der Komposition und namentlich in koloristischer Wirkung gehören seine Arbeiten zu den vorzüglichsten Leistungen der deutschen Kunst, so daß wir ihn stets mit L. Knaus in erster Linie nennen möchten, wenn von den trefflichsten Genremalern Deutschlands die Rede ist. Niemals bleiben die Scenen, die er uns vor-

führt, in der Aeußerlichkeit stecken; niemals muthet er uns zu, wie so viele Andre, mit dem interessanten Kostüm des Landvolkes in Ermangelung interessanter Charaktere vorlieb zu nehmen; aber stets sind seine Menschen mit ihrer Innerlichkeit so voll und scharf in ihrer äußeren Erscheinung ausgeprägt, daß jede Linie der Komposition, jeder kleinste Zug der Gestalten von gehaltvollster Energie charakteristischen Einzellebens durchdrungen erscheint.

Diese Eigenschaften hat der Künstler in den Illustrationen zum Oberhof in glänzender Weise bewährt. Sie sind in ihrer reichen Folge eines der unvergänglichen Meisterwerke, die jedes für Schönheit empfängliche Gemüth ebenso lange erfreuen werden, als die Dichtung, der sie als köstlicher Schmuck sich einfügen, theilnehmende Herzen erwärmen und bewegen wird. Wie selten treffen wir in solchen Schöpfungen der Poesie Illustrationen, bei denen wir sofort ergriffen werden und ausrufen: so und nicht anders hat der Dichter diese Gestalten gedacht! gerade so haben sie uns in ahnungsvollem inneren Schauen vor Augen gestanden! Um so wunderbar treu die Anschauungen des Dichters zu verkörpern, bedurfte es nicht blos ein andächtiges Sichversenken in den innersten Geist des Werkes, sondern ebenso sehr ein genaues Studium des höchst eigenartigen Landes und Volkes, aus welchem Immermann seine naturduftigen Schilderungen, seine markigen Gestalten geschöpft hat. Man muß Westfalen so genau kennen, wie wir, die wir jenem urdeutschen Lande durch Geburt und Erziehung angehören, um es ganz nachzufühlen, wie der Künstler hier Zug für Zug Land und Leute mit vollkommner Wahrheit nachgebildet hat. Ein Meisterstück, wie in der Dichtung, ist die Gestalt des Hofschulzen in ihrer hohen knorrigen Erscheinung, ehrenfest und hart, wie die alten Eichen, die in seinem Kampe stehen. Nicht minder vortrefflich in Erscheinung und Gebahren reihen sich daran die übrigen Insassen des Hofes, die Bauerntochter, die Knechte und Mägde; sodann die ab- und zugehenden Figuren des Sammlers, des Patriotenkaspars, des Diaconus und des Küsters. Aber auch die spießbürgerlichen Erscheinungen des kleinstädtischen Lebens sind mit einer Prägnanz hingestellt, daß wer in diesen Kreisen sich einmal umgethan hat, stets sich versucht fühlt, die Originale dieser künstlerischen Konceptionen sofort in der Wirklichkeit nachzuweisen. Jede Landschaft unsres an individuellen Erscheinungen so reichen deutschen Vaterlandes prägt sowohl ihre Kleinbürger, ihr mittleres und niederes Beamtenthum als auch ihre Bauern in besonderen Typen aus. Der mecklenburgische „Inspektor" Fritz Reuter's ist, ganz abgesehen von der Tracht, ein andrer als der schwarzwälder Bauer Berthold Auerbach's, der Berner Jeremias Gotthelf's oder der westfälische Immermann's. Und so ist auch der Weinphilister am Rhein ein andrer als der Bierphilister Bayerns, ein andrer wieder als der mitten zwischen Wein und Bier glücklich hineingestellte Spießbürger einer westfälischen Mittelstadt. Daß Vautier gerade dies scharf bestimmte Sondergepräge so genau getroffen hat, beweist ebenso viel für die Sorgfalt seiner Studien wie für die treue Hingabe an den Geist der Dichtung.

Dabei ist ihm eine volle Ader humoristischer Auffassung eigen, aber noch mehr die künstlerische Einsicht, welche dieser Ader nur dann nachgiebt, wenn der Dichter es verlangt. Er gehört nicht zu den Illustratoren, die auf eigne Hand ihre Separatwitze machen wollen, ähnlich jenen eitlen Schauspielern, welche das Werk des Dichters durch eine auf eigene Faust betriebene Possenreißerei zerstören, sondern er ist ein treuer Dolmetsch dessen, was der Poet gewollt hat. Dies schöne Maßhalten läßt aber eben darum die Intentionen des Gedichtes wie in verstärktem Lichte vor uns aufleuchten, so daß die Freude an Dichtung und Illustration fast völlig in Eins verschmelzen muß.

Nur die im duftigsten Sonnenlichte der Poesie wie auf Goldgrund schwebenden Gestalten der beiden Liebenden sind dem Künstler vielleicht weniger gelungen als alles Uebrige; aber das sagen wir nur, indem wir den höchsten Maßstab anlegen, den der Illustrator uns selbst durch seine Schöpfungen in die Hand gedrückt hat; und auch dabei dürfen wir nicht verschweigen, daß diese in herrlicher Jugendreinheit leuchtenden Gestalten sich ebenfalls weit über das Niveau des Gewöhnlichen, Hergebrachten erheben, wie denn auch nicht zu vergessen ist, daß gerade bei so zarten Zügen die Art der Vervielfältigung selbst beim trefflichsten Holzschnitt gar zu leicht den poetischen Morgenduft abstreift, der aus der Seele des entwerfenden Künstlers um die feinen Linien geflossen ist. Und daß es des völlig Gelungenen auch da noch genug giebt, dafür wollen wir nur auf die Scene des ersten Begegnens im Walde bei der Wunderblume und auf den poetischen Gang des Liebespaares durch Feld und Busch hinweisen.

Doch genug. Diese edle Schöpfung spricht zu beredt für sich selbst, als daß sie einer Empfehlung bedürfte. Und eine Empfehlung haben wir auch nicht schreiben wollen; nur ein vor Freude über ein wahrhaftes Kunstwerk erfülltes Herz mußte und wollte sich aussprechen und Zeugniß dafür ablegen, daß solche Tiefe und charaktervolle Treue, solche innige Hingabe an den Geist der Dichtung weit über die seit Kurzem so vielgepriesenen Illustrationen von Doré emporragt und überhaupt in den verwandten Schöpfungen unserer Tage nur ausnahmsweise ihres Gleichen findet. **W. L.**

Korrespondenz.

Aus Prag.

Ausstellung des böhmischen Architekten- und Ingenieur-Vereins. — Neubau des czechischen Nationaltheaters. — Mißglückte Restauration.

⚓ Der seit mehreren Jahren wiederholt angeregte und vor Kurzem in's Leben getretene Architekten- und Ingenieur-Verein für Böhmen hat in den letzten Wochen eine öffentliche Ausstellung von Bauplänen, Modellen, Abgüssen und bautechnischen Erzeugnissen veranstaltet, welche manches Interessante bot, wenn man auch nicht behaupten kann, daß die einheimischen Kräfte sich die Beschickung hätten sonderlich angelegen sein lassen. Indessen war das Arrangement gut und der große lichte Saal auf der Sophieninsel zeigte sich als ein für derartige Ausstellungen sehr geeignetes Lokal, so daß bei zahlreichen von auswärts eingetroffenen Beiträgen dieser erste Versuch einen recht befriedigenden Eindruck gewährte. Bei weitem die meisten Zusendungen waren aus Wien eingelaufen, doch hatten auch die verschiedenen österreichischen Eisenbahnverwaltungen reichlich beigesteuert und man konnte in Bezug auf Eisenbahnbau so ziemlich alles übersehen, was seit etwa sechs Jahren in Oesterreich ausgeführt worden ist.

Ein besonders reichhaltiges Material über Brücken- und Viaduktbau bot die von der k. k. priv. Eisenbahngesellschaft aufgelegte Mappe über die neuen Bahnen Ungarns, welche den seltsamsten Gegensatz in den photographischen Aufnahmen der Semmering-Bahn fand. Ueber Tunnelbauten, die dabei vorkommenden Felsensprengungen und Ausrüstungen lagen mehrere neue Erfindungen vor, dann verschiedene Dachdeckungsmethoden und ähnliche Konstruktionen. Die allgemeinste Aufmerksamkeit wurde jedoch den bis ins Kleinste detaillirten Rissen der neuen Prager Kettenbrücke geschenkt, welche von den englischen Ingenieuren Ordish und Lefeubure entworfen, von diesen im Verein mit einigen hiesigen Industriellen gegenwärtig ausgeführt wird. Ob das leichte, spinngewebartige Gehänge zwischen den massigen, 80 Fuß hohen Eisenpylonen sich in der Natur ebenso malerisch ausnehmen werde, wie in der ausgestellten perspektivischen Zeichnung, steht allerdings in Frage; doch kann man im Voraus versichert sein, daß diese Art von Brücken keine solche Störung in einer schönen Landschaft bewirkt, wie es mit den plankenartigen Gitter- und formlosen Röhrenbrücken der Fall ist. In Kürze seien ferner erwähnt mehrere Plane und eine gediegene Abhandlung über eiserne und hölzerne Bogenbrücken vom Ingenieur Langer, um uns dem Hochbau als dem eigentlichen Kunstfache zuzuwenden.

Bei weitem als die Krone der Ausstellung wurde anerkannt ein Projekt zur Restauration des Burgthores in Wien von Th. Hansen, welcher unter Beibehaltung des alten Bestandes einen reichgegliederten Propyläenbau dorischer Art angeordnet hat, wodurch der weitläufige Burgplatz in entsprechendster Weise abgerundet wird. Wenn auch dieses Motiv seit Langhans, dem Erbauer des Brandenburger Thores in Berlin, schon öfters und zwar mit Glück behandelt worden ist, gebührt doch Hansen das Verdienst, daß er hier, ohne den Grundgedanken eines Thores, d. h. eines Vorbereitungsbaues im Entferntesten aufzugeben oder Ueberflüssiges beizuziehen, ein nach allen Seiten hin selbständiges, in den feinsten Linien sich bewegendes Kunstwerk geschaffen hat. Die Anordnung der Skulpturwerke über dem Mittelbau erscheint besonders zweckmäßig und läßt die

Statuengruppe sehr frei hervortreten. Von demselben Meister lagen noch mehrere Arbeiten vor, so die Plane zu einem Herrenhause und zu dem bereits vollendeten evangelischen Schulgebäude in Wien, welches letztere sich bekanntlich durch seine einfach kräftigen Formen vor manchen ähnlichen Bauten sehr vortheilhaft auszeichnet. — Die Entwürfe zum Wiener Schützenhause von Ferstel führen uns einen eigenthümlichen Bau vor, der sich luftig und ansprechend emporgipfelt, ganz geeignet zu Freudenschießen und Volksfesten. Der Künstler bewegte sich bei der Anordnung dieser Pläne so recht in seinem eigensten Gebiete: ein gewisser feiner, heiterer Sinn zieht sich durch alle seine Arbeiten und hat hier den vollgültigsten Ausdruck gefunden.

Das Gebiet der kirchlichen Architektur war durch Friedrich Schmidt, H. Bergmann, Rösner und Andere reich und glücklich vertreten; wir sehen hier, daß der gothische Stil augenblicklich mit Vorliebe behandelt wird; nur Rösner, von welchem die photographirten Plane der von ihm erbauten Karolinenthaler Kirche ausgestellt waren, hält an der sehr bildungsfähigen altchristlichen und romanischen Richtung fest. Von Van der Nüll und v. Siccardsburg sah man die sehr detaillirten Risse des nahezu vollendeten neuen Wiener Opernhauses, eines Bauwerkes, das zunächst Glanz und Pracht entfalten soll; ferner das Projekt zu einer Ingenieur- und Artillerie-Schule, durchgeführt im Charakter der alten flandrischen Stadthäuser. Pläne zu glänzend ausgestatteten Trinkhallen, Restauratiosgebäuden, Abgeordnetenhäusern und Luxusbauten aller Art erblickte man in Menge; das wirkliche Bedürfniß jedoch, der Bau eines einfach bequemen und billigen Wohnhauses scheint von den gegenwärtigen Architekten nicht sehr beachtet zu werden; denn in dieser Richtung war nicht ein einziger Entwurf aufzufinden. Dagegen waren alle Wände behangen mit Aufnahmen und Studien, welche die Architekturschüler der Wiener Akademie während ihrer unter Leitung des Prof. F. Schmidt vorgenommenen Reisen angefertigt haben. So sehr wir die Berechtigung des gothischen Stiles anerkennen und die Zweckmäßigkeit der Studienreisen zugeben, weil dadurch der Architekturschüler frühzeitig mit Meisterwerken durch eigene Anschauung vertraut wird und sich durch selbstgemachte Detaillirungen und Messungen anerkannt schöne Formen recht lebendig einprägt, so können wir doch unsere Zweifel darüber nicht unterdrücken, ob die ausgewählten und aufgenommenen Musterbilder sich zu Lehrzwecken besonders eignen. Die Gegenden, wohin diese Studienreisen bisher gelenkt wurden, besitzen keine mustergültigen Denkmale gothischer Art; die von den Schülern studirten Bauwerke gehören ohne Ausnahme zu den Erzeugnissen der Spätgothik und zeigen eine Formenbildung, die nur allzuhäufig in's Verwaschene und Rohe übergeht. Ohne der monumentalen Bedeutung der spätmittelalterlichen Bauwerke in Ungarn, Polen und Böhmen irgend zu nahe zu treten, darf man doch wohl sagen, daß den hier vorkommenden Formen durchaus jene Korrektheit fehlt, welche, sobald es sich um den Unterricht und um Beispiele handelt, die erste und unerläßlichste Bedingung bleibt. Mustergültige Beispiele gothischer Art in diesem Sinne besitzt die österreichische Monarchie, ja sogar das gesammte Deutschland nur sehr wenige; die vorzüglichsten finden sich in den Rheinlanden. Kann man die Schüler nicht dorthin senden, so dürfte es vor der Hand am gerathensten sein, sie nach guten Zeichnungswerken und dem an trefflichen Einzelheiten so reichen St. Stephansdome in Wien studiren zu lassen, bis sich Zeit und Gelegenheit zu ausgedehnteren Reisen darbieten.

Unter den von böhmischen Künstlern ausgestellten Arbeiten zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ein riesengroßer Plan zu einer „Landständischen Gebäranstalt“ von Hláwka, ein Gebäude, welches nach den an den Zeichnungen angebrachten Aufschriften demnächst in Angriff genommen werden soll. Die Eintheilung ist im sogenannten Pavillon-System gehalten, nach welchem bei Krankenhäusern und ähnlichen Anstalten die Säle aus einem gangartigen Mittelbau als abgesonderte Gebäude (Pavillons) vorspringen. Da bei diesem System von einer Façadenentwickelung keine Rede sein kann, weil nämlich nur die Eingangsseite eine zusammenhängende Masse bildet (bei dem Musterspitale Lariboisière in Paris ist nicht einmal dieses der Fall), waren wir nicht wenig verwundert zu sehen, daß der Architekt den gothischen Styl für sein Projekt gewählt und im Mitteltrakte der Haupt- oder Eingangsfronte eine übergroße Kapelle mit vortretendem Erkerbau angeordnet hat. Diesem gemäß mußten die Thore zur Rechten und Linken des Kapellenbaues angelegt werden, wodurch auch die Hauptansicht etwas Zersplittertes bekommen hat. In jedem der beiden

Geschosse sind 30 Säle, durchschnittlich zu 16, nöthigenfalls zu 20 Betten eingerichtet, so daß in dem Ganzen gegen 1000 Patienten mit Bequemlichkeit untergebracht werden können. Da die Anstalt nur äußerst selten von verheiratheten Frauen benützt wird, verdient die Großartigkeit dieser Anlage besondere Beachtung. Von demselben Künstler rühren auch die Pläne zu der bischöflichen Residenz in Czernowitz und dem damit verbundenen Seminargebäude her, im byzantinischen Style, welchen Hláwka mit Geschick und Eleganz zu behandeln versteht.

Eine für Reichenau bestimmte Friedhofskapelle, entworfen von Turek, zeigt ebenfalls den byzantinischen Styl: das Kirchlein hält die Form eines griechischen, mit einer hohen Kuppel überwölbten Kreuzes ein, aus welchem an der Altarseite eine halbrunde Apsis vorspringt. Die Detaillirung, besonders die sorgfältig kolorirten Zeichnungen der anzubringenden Wandgemälde verdienen alles Lob. Zum Schlusse haben wir noch einige kleinere Kirchen- und Kapellenbauten, darunter die von Thyll entworfene, gut eingetheilte Kirche für Kratzau zu erwähnen, dann das Facsimile eines alten, wahrscheinlich von den Junkherrn aus Prag herrührenden, im Domarchive zu Regensburg befindlichen Thurmplanes, ein Riß, welcher allgemein interessirte.

Unter den Modellen und bautechnischen Erzeugnissen nahmen bei weitem den ersten Rang ein die ausgezeichneten, unter Leitung der Direktion des österreichischen Museums gefertigten Gypsabgüsse; eine treffliche Auswahl von Bauornamenten, Gefäßen und anderen Dekorationsgegenständen. Die Zabielitzer Thonwaarenfabrik von A. Richter lieferte neben vorzüglichen Terrakotten und farbigen Fliesen einige Prachtstücke von so bedeutenden Dimensionen, daß man sie der allgemeinen Aufmerksamkeit empfehlen darf; z. B. einen runden Schornsteinaufsatz von 10 Fuß Höhe, 2 Fuß lichtem Durchmesser von 4 Zoll Wandstärke. Man kann hier mit Sicherheit kolossale Figuren, Säulen, Geländer, Basreliefs u. s. w. von jeder beliebigen Größe herstellen. Ob die angeblich neue Erfindung der Lithokaustik, ein Verfahren, um auf polirten Kalk- und Marmorsteinen allerlei Ornamente, Schriften und Figuren auszuätzen, so daß die Zeichnung erhaben stehen bleibt, eine Zukunft habe, scheint zweifelhaft. Friedr. Sandner, welcher ein ausschließliches Privilegium auf das Verfahren genommen hat, legte sehr gelungene Arbeiten dieser Art vor. Das Verfahren ist kostspielig und nur bei kleinen Ornamenten, Schriften u. dgl. anwendbar. Diese Aetzmanier ist übrigens nichts weniger als neu, denn im historischen Vereine zu Regensburg und in den Kirchen zwischen Kelheim und Passau sind viele bereits 200 Jahre alte Inschriften und Grabsteine zu sehen, welche auf Solenhofener Platten mittels Säuren ausgeätzt worden sind.

Die Mosaikfußböden von Johann Pellegrini empfehlen sich mehr durch Dauerhaftigkeit als Eleganz; desto reicheren Beifall verdienen die von diesem Meister ausgestellten Stuckmarmorarten, besonders die lichtgrauen und bläulichen. Auch die aus Prager Kalk vom Fabrikbesitzer Ellenberger hergestellten Gußwaaren wurden sehr billig, dauerhaft und leicht verwendbar befunden, so daß die jetzt fast ausschließlich üblichen Stuckornamente bald durch den zweckmäßigeren und solideren Kalkguß ersetzt werden dürften. Schlosserwaaren, Dachsteinpappen, ornamentirte Asphaltplatten und dergleichen Fabrikate waren in Menge vorhanden, doch sah man unter diesen beinahe gar nichts von künstlerischer Bedeutung.

In Bezug auf Bauthätigkeit scheint sich das laufende Jahr bei uns noch dürftiger zu gestalten als das jüngstverflossene; in und vor der Stadt herrscht die größte Stille, nur zum Bau des neu aufzuführenden czechischen Nationaltheaters werden bereits Steine unter möglichsten Ostentationen beigeschafft; wann der Bau beginnen soll und ob bereits ein endgültiger Plan gefertigt worden sei, ist noch nicht in's Publikum gedrungen.

Es wäre unbillig, diesen Bericht zu schließen, ohne eines unglücklichen Opfers verfehlten Restaurirens, nämlich der astronomischen Uhr des hiesigen Rathhauses zu gedenken, welche als Neujahrsgruß und Zankapfel sich seit Monaten durch die Prager Zeitungen seeschlangenähnlich hinwindet, und immer aufs neue auftaucht, wenn man sie längst vergessen glaubte.

Wie viele andere Städte Deutschlands, z. B. Nürnberg, Augsburg, Straßburg, besaß auch Prag eine kunstvoll eingerichtete und verzierte öffentliche Uhr, welche neben der altkirchlichen und der gewöhnlichen Stundeneintheilung, auch den Gang der Sonne durch den Thierkreis, den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, die Phasen des Mondes und andere regelmäßige Erscheinungen

unseres Planetensystems nach den Begriffen früherer Zeit in zwei abgesonderten, senkrecht übereinanderstehenden Zifferblättern zur Anschauung brachte. Jedes der Zifferblätter hatte einen Durchmesser von 9 Fuß; das obere enthielt den chronologischen Theil, das untere einen Kalender, auf welchem die zwölf Monate durch eben so viele gut gemalte Figuren repräsentirt waren. Mit dem allgemeinen Gehwerk war noch ein besonderer Mechanismus verbunden, welcher eine Reihe von Figuren in Bewegung setzte: so sah man, wie kurz vor jedem Stundenschlage zwei oberhalb der Uhr befindliche Fenster sich öffneten und innerhalb derselben die zwölf Apostel vorübergingen, während einige an der Außenseite des Uhrrahmens angebrachte Gestalten allerlei charakteristische Bewegungen ausführten. Ein noch wohl erhaltenes spätgothisches Rahmenwerk, aus verschlungenen Aesten bestehend, zieht sich an der Südseite des aus der Rathhausfronte vorspringenden Thurmes vom Boden bis zur Höhe von 48 Fuß hinan und verbindet die beiden Zifferblätter zu einem wohlgeordneten architektonischen Ganzen, zu dessen würdiger Ausstattung alle Künste das Ihrige beigetragen haben. Wann das Uhrwerk in Verfall gerathen, und ob es überhaupt je recht im Gange war, ist nicht bekannt; der Astronom Strnad, welcher 1791 eine Beschreibung der Altstädter Rathhausuhr veröffentlichte, läßt uns über diese Frage im Dunkeln.

Als vor einigen Jahren der Wunsch ausgesprochen wurde, die Uhr möge wieder in Stand gesetzt werden, fand derselbe allgemeinen Beifall und es flossen zu diesem Zwecke so reiche Beiträge, daß man bald an's Werk schreiten konnte. Es ward ein Comité von Sachverständigen gewählt, welches die Restaurationsarbeiten zu überwachen und zu leiten hatte, und die ganze Angelegenheit schien so gestaltet zu sein, daß man einen ersprieslichen Fortgang erwarten durfte. Da geschah nun, was hier in Prag regelmäßig zu geschehen pflegt, wenn solche Arbeiten durchgeführt werden sollen, die das Zusammenwirken mehrseitiger Kräfte erfordern: bald verlautete von Spaltungen zwischen den Comitémitgliedern, in deren Folge gerade die eigentlichen Sachkundigen, an deren Spitze der hochverdiente Direktor der Prager Sternwarte, Dr. Böhm, sich zurückzuziehen veranlaßt fanden. Darauf aber war es von vorherein angelegt gewesen; denn nunmehr blieben nur Leute im Comité, welchen die Ausführung der Uhr entweder materiellen Nutzen brachte, oder solche, bei denen der Meistsprechende Recht zu behalten pflegt.

In der jüngstverflossenen Neujahrsnacht wurde die Uhr enthüllt und schon Morgens um 8 Uhr am Neujahrstage zeigte das Gehwerk auffallende Fehler, daß selbst ein Laie mit der Taschenuhr in der Hand die bedeutenden Differenzen gewahren konnte. Den mathematischen Theil den betreffenden Fachmännern überlassend, haben wir nur Einiges über die künstlerische Ausstattung beizufügen. Da der architektonische Aufbau des Rahmenwerkes größtentheils wohlerhalten war, bedurfte es nur unwesentlicher Ausbesserungen, um diese Parthie in Stand zu setzen, und es ist in dieser Hinsicht nichts zu erinnern; dagegen stimmen die an der Ost- und Westseite des Thurmes angebrachten Neuerungen und transparenten Zifferblätter durchaus nicht zu dem leichtgeschwungenen Geäste des Rahmens. Unangenehm berührt, daß das obere oder Hauptzifferblatt bei der Erneuerung vergrößert wurde und nicht mehr in der Tiefe des Rahmens Platz fand, sondern über denselben etwas vortritt; durch diesen Mißgriff wurde das Relief der Einfassung und mit diesem der Charakter des Ganzen sehr beeinträchtigt. Nicht minder fällt auf, daß die sich bewegenden, ehemals farbig ausgestatteten Figuren an der Außenseite jetzt mit grauer Steinfarbe angestrichen wurden, ganz im Widerspruche zu den auszuführenden Bewegungen; indem es jetzt, sobald die Figuren sich rühren, aussieht, als bräche der Stein und fielen Stücke herab. Die Farbenausstattung überhaupt ist, soweit sie vollendet wurde, als mißlungen zu bezeichnen, denn das Mittelalter kennt mattgebrochene, unbestimmte Farben nicht, wie man sie hier angewendet hat. Das obere Zifferblatt, ehemals Tag, Dämmerung und Nacht vorstellend und vom reinen Azurblau zum Tiefgrau abgestuft, ist nun mit einem in's Grünliche schillernden Anilinblau gleichmäßig angestrichen worden, das untere dagegen mit noch grellerem Blaugrün. Die erwähnten allegorischen Darstellungen der Monate sind ganz ausgefallen sammt der Kalenderscheibe am unteren Zifferblatte, so daß die einst wegen ihres künstlerischen Schmuckes hochberühmte Uhr jetzt ein recht verkümmertes Ansehen bekommen hat. Ob die zwölf Sinnbilder der Monate, früherhin als Landleute mit den in jedem Monate zu verrichtenden Arbeiten, in der Manier des H. Goltzius dargestellt, wieder angebracht werden, ist nicht bekannt;

gegenwärtig wird ununterbrochen an dem Mechanismus reparirt; bald am Mondlaufe, der mit seinem überirdischen Vorbilde nie gleichen Schritt halten will, bald an den Aposteln, welche bei ihrer Rundreise auf allerlei nicht erwünschte Hindernisse stoßen. Als jüngst einer der Apostel am Fenster stehen blieb und erst nach Verlauf von einer Viertelstunde durch einen fünffingerigen Mechanismus zu seinen Brüdern gebracht wurde, bemerkte der „Tagesbote aus Böhmen" sarkastisch, es sei St. Thomas gewesen, der dem Publikum seine Zweifel über die gelungene Uhrrestauration habe vortragen wollen.

Ueber einige recht erfreuliche Leistungen auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei in meinem nächsten Briefe.

Notizen.

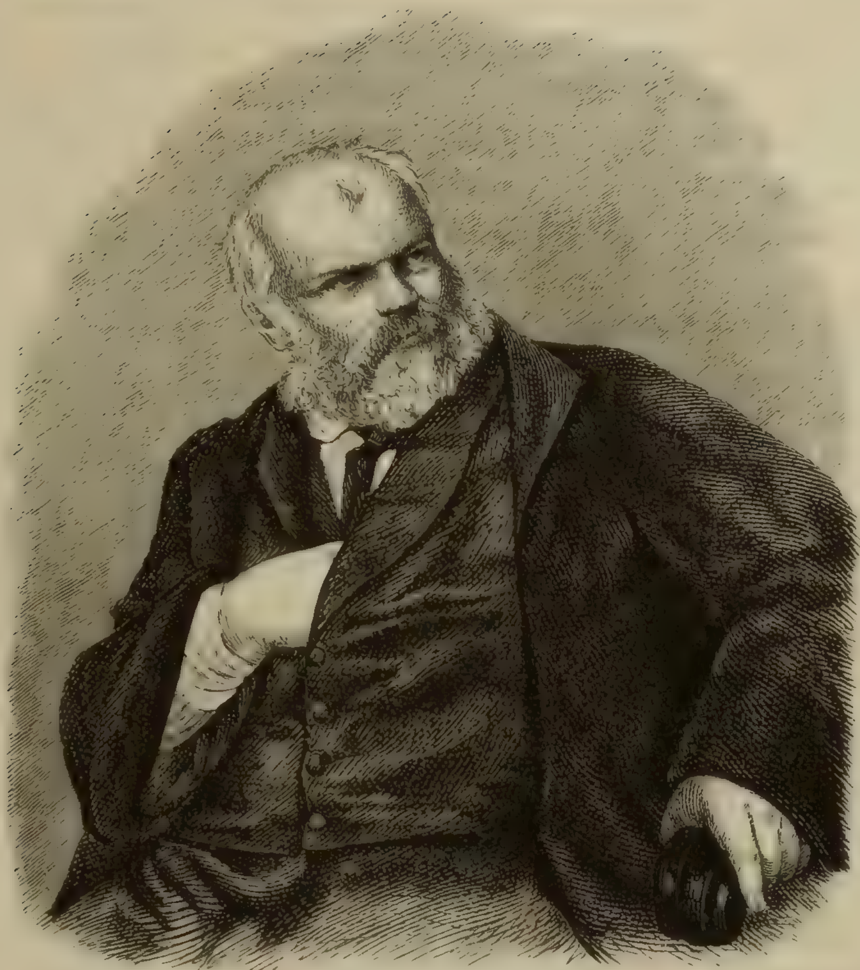
Die Städel'sche Kunstanstalt in Frankfurt a. M. hat eine sehr interessante Bereicherung erfahren durch sieben Tafeln aus der Passion von Hans Holbein dem Aelteren, welche um den Preis von 4000 Gulden von Herrn Hofrath Dr. Schäfer in Darmstadt erworben wurden. Dies ist um so erfreulicher, als die Bilder aus Frankfurt stammen. Es sind nämlich die in der Kunstgeschichte für verschollen geltenden Seitenflügel eines Altars, welchen der Künstler im Jahre 1501 für das Dominikanerkloster in Frankfurt gemalt, und von welchem sich noch einige andere Theile jetzt im Besitz der Stadt Frankfurt befinden, zum Theil auf der Bibliothek, zum Theil leihweise im Städel'schen Institut aufgestellt. Als im Spätherbst 1793 Custine Frankfurt bedrohte und alles Werthvolle geflüchtet ward, vertrauten die Dominikaner diese Bilder dem Landschaftsmaler Schütz dem Jüngeren an. Als das Kloster nach dem Säkularisationsedikte aufgehoben wurde, verkaufte Schütz diese sieben Bilder — aus einem achten soll er den Christuskopf herausgeschnitten und behalten haben — an den Regierungsrath Martinengo in Würzburg, aus dessen Nachlaß sie Hofrath Schäfer kürzlich erwarb. Daß so lange hierüber keine Kunde in die Oeffentlichkeit drang, hatte wohl darin seinen Grund, daß Martinengo Anfangs Schweigen für nöthig fand, weil die Tafeln als Klostergut an den Staat hätten fallen müssen. Dagegen soll Passavant, nach Aussage der Martinengo'schen Erben, die Gemälde sehr wohl gekannt haben. Daß er trotzdem ihrer in seinen „Beiträgen zur Kenntniß der deutschen Malerschulen" im Kunstblatt von 1846 nicht gedenkt, mag nur dadurch zu erklären sein, daß er die Absicht hatte, die Tafeln bei passender Gelegenheit für Frankfurt zurückzukaufen. Bald wäre dies versäumt worden, da Passavant vor Martinengo starb. Im Versteigerungs-Katalog von dessen Nachlaß standen die Bilder zwar unter dem Namen des älteren Holbein verzeichnet, aber es erfolgte kein Zuschlag auf sie. Schon waren die Erben im Begriff, einer Aufforderung aus Belfast zu entsprechen und die Bilder dort zum Verkauf auszustellen, als die Erwerbung durch Herrn Schäfer dieselben glücklicherweise für Deutschland rettete. Der Verwaltungsrath des Städel'schen Institutes, dem jetzt Nachrichten über die Kunstwerke zukamen, that die nöthigen Schritte, um sie für Frankfurt zu erwerben, wo sie hingehören, und Herr Hofrath Schäfer, indem er den genannten niedrigen Preis für die Tafeln festgesetzt, kam diesen Wünschen bereitwillig entgegen.

So wird jetzt hoffentlich der Altar, so gut es gehen will, als ein Ganzes aufgestellt werden. Die Gegenstände der einzelnen, etwa 6 Fuß hohen und 5 Fuß breiten Bilder sind: Gefangennehmung, Christus vor Gericht, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung und Auferstehung. Das achte, fehlende Gemälde hat die Grablegung dargestellt. Es läßt sich wohl als unzweifelhaft annehmen, das ein Schnitzwerk, die Kreuzigung darstellend, die Mitte des Schreines gebildet hat. Herrn Schäfer gelang es, unter den Originalzeichnungen des älteren Holbein im Baseler Museum die Entwürfe zu diesen Gemälden zu finden (Mappe U III). Diese Zeichnungen sind auch mir vollkommen im Gedächtniß, während ich von den Gemälden nur einige in Photographien kenne. Aus beiden geht hervor, daß die Arbeiten zu den schönsten des Meisters gehören und namentlich seinen bekannten Passionsdarstellungen aus der Reichsabtei Kaisheim, jetzt in der Münchener Pinakothek, weit überlegen sind*).
A. Woltmann.

Das römische Haus des Prinzen Napoleon in den elysäischen Feldern wurde am 19. März öffentlich versteigert. Es war mit den zugehörigen Grundstücken in vier Lose getheilt, welche zusammen einen Werth von 1,150,000 Fr. repräsentirten. Das Haus an und für sich kam nur auf 130,000 Fr. Marquis Quinsonaz, der bereits hart nebenan ein schönes gothisches Haus besitzt, hat das Ganze unter seinem Namen erworben. Doch sind noch einige andere Kapitalisten, man nennt Marquis Beauregard, Arsène Houssaye und auch Herrn v. Lesseps, an dem Geschäft betheiligt. Die Statuen und Bronzen sind noch nicht versteigert.

*) Genaueres über diese Bilder in meinem Buche „Holbein und seine Zeit", dessen erster Band demnächst erscheinen wird.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Karl Rahl.

Das Mädchen aus der Fremde.

Von

Karl Rahl.

Mit Abbildung und dem Porträt des Künstlers.

Es ist nicht meine Absicht, hier von dem Leben und Schaffen des Mannes, dessen Bild unser obiger Holzschnitt vorführt, auch nur den Versuch einer wirklichen Beschreibung zu geben. Wir alle, die wir ihm näher standen, haben schon, ein Jeder in seiner Art, unser Scherflein beigetragen zu dem Denkmal, welches Dankbarkeit und Bewunderung ihm schuldig sind. Und auch mancher Fernstehende und Gleichgesinnte hat seine Stimme kräftig erhoben, um dem großen Maler Oesterreichs den wohlerworbenen Ruhm sichern zu helfen. Aber zu einer umfassenden und vorurtheilslosen Würdigung Rahl's genügen alle diese noch so trefflichen Beiträge nicht. Das Leben eines bedeutenden Menschen will zwar aus der unmittelbaren, eigenen Gegenwart geschöpft, aber in ruhiger Betrachtung und Vergleichung abgeklärt sein, um den vollkommenen Einblick in sein Wesen zu gestatten. Und ich für mein Theil möchte Rahl gegenüber eine solche Reserve für um so mehr geboten halten, als uns der Meister ja mitten im vollsten Schaffen und gleichsam vom Gipfel seines Ruhmes in den Tod hinweggerissen worden ist. Eine seiner großartigsten Kompositionen, der Orpheus-Mythos für den Hauptvorhang des neuen Wiener Opernhauses, reift erst jetzt,

unter den Händen eines seiner Schüler, der Vollendung entgegen. Anderes, wie namentlich der berühmte Fries für die Universität in Athen, erwartet seine Ausführung von einer wohl noch viel späteren Zeit. Eine Schaar begeisterter Jünger in allen Fächern der Kunst regt nach dem Tode des Meisters mit freudigem Wetteifer die Schwingen, und müht sich, die Lehren, die er hinterlassen, in selbständigem Schaffen zu bewähren. Wie also wollen wir da an Abschluß denken, wo selbst der Tod nur neues Leben wecken konnte? Begnügen wir uns lieber, die Steine zusammen zu tragen, womit eine spätere Zeit bauen mag!

Es giebt eine große Zahl von Kompositionen Rahl's, von denen selbst seinen Landsleuten und Verehrern, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, jede Kenntniß abging, bis die Rahl-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins im Spätherbst vorigen Jahres über das gesammte Schaffen des Meisters neues Licht verbreitete. Zu diesen seinen minder bekannten, aber ohne Zweifel bedeutendsten Schöpfungen zählt auch das nebenstehend abgebildete „Mädchen aus der Fremde". Wer den Entwickelungsgang des Meisters genauer kennt, sieht gleich, daß er ein Werk aus dessen späterer Epoche vor sich hat. In der That wurde das Bild erst ungefähr ein Jahr vor dem Tode des Künstlers ausgeführt, und zwar al fresco in der Veranda der Villa Wisgrill bei Gmunden, theils von Rahl's eigener Hand, theils von der seines Schülers C. Lotz, der auch an der Zeichnung des Kartons mit beschäftigt war. Dieser Karton, in photographischer Nachbildung, liegt unserem Holzschnitt zu Grunde.

Man hat Rahl von jeher mit Vorliebe einen Koloristen genannt. Aber seine malerische Bedeutung ist gleichwohl nur ein gewisses Plus in seinem Talent, nicht der Grundstock desselben. Seine Farbe ist das schwere Geschütz, nicht die leitende Seele seiner Kunst. Wer dies bezweifelt, möge nur einmal einen Rahl'schen Studienkopf mit einem von Ricard, oder den Fries für Athen und die Allegorien im Treppenhause des Wiener Arsenals mit einem der großen Bilder von Delacroix in der Pariser Deputirtenkammer in Vergleich stellen, und der kolossale Unterschied zwischen dem französischen und dem „deutschen Delacroix", wie man den Wiener Meister getauft hat, wird ihm sofort einleuchten. Das eigentliche Schwergewicht fällt bei der deutschen Kunst nun einmal durchweg auf die geistige Seite, auf Hoheit der Konception, Größe und Strenge des Stils, kurz auf alle diejenigen Eigenschaften, deren besonders die monumentale Kunst niemals entrathen kann. Und vornehmlich in diesen Punkten ist Rahl, dem dazu noch die Gabe kraftvoll dramatischer Komposition und ein markig leuchtender Pinsel verliehen war, als einer der ersten Meister der Neuzeit anzuerkennen.

Das „Mädchen aus der Fremde" liefert gerade für diese Behauptung einen schlagenden Beleg. Es ist unmöglich, den allbekannten Gegenstand im Sinne der monumentalen Kunst einfacher und größer zu behandeln, als es hier geschehen ist. Und wie völlig ist gleichwohl der ganze Gehalt des Gedichtes erschöpft: das Mädchen Poesie, das aus unbekannter Ferne herniederstieg in dieses Thal, das alle Herzen leicht erobert und doch in göttergleicher Hoheit jegliche Vertraulichkeit entfernt, das Jedem eine seiner Gaben bringt, dem Jüngling und dem „Greis am Stabe", Diesem Blumen, Jenem Früchte, „gereift auf einer andern Flur", aber der Gaben beste, der Blumen schönste den Liebenden reicht, deren Herzen ihm vor allen entgegenschlagen! Da ist kein symbolisches Umschreiben, kein schielendes Zurseiteblicken nach allerhand genrehaften Einzelzügen, kein Spazierengehen des Geistes auf der leer bleibenden Wand, — sondern Alles, was zu sagen war, ist in kurzen lapidaren Zügen hingeschrieben, übersichtlich zusammengeordnet und auf die Hauptfigur, als den idealen Mittelpunkt des Ganzen, auch räumlich konzentrirt. Wie schön ist die Scala der Empfindungen in den Nebenfiguren abgestuft: das dankbare Aufschauen des Greises, in dessen halberloschenes Auge plötzlich neues Licht zu strahlen scheint, die erwartungsvolle

Demuth der knieenden Mutter mit dem Kinde, trotz der Rückenwendung bis auf den Grund ihrer Seele durchschaubar, und endlich die Braut, sanft an den Jüngling gelehnt und noch zögernd, die Rose aus der Hand ihrer Spenderin anzunehmen! Sagt mir doch, ihr Bewunderer der „Gedankenmalerei" und des weltgeschichtsmalenden „Idealismus", was habt ihr diesem Werke zur Seite zu stellen, was in gleich schlichter Hoheit das Gesetz der monumentalen Kunst, das ihr stets auf den Lippen tragt, verwirklichte? Allerdings von jener Eleganz eurer photographirten Visitenkartenbildchen, von der „kalligraphischen Schönheit" eurer Lottchen und Gretchen findet sich hier wenig. Was ihr hier seht, ist eben das einfache Hirtenvolk der Kunst, dem ein schlichtes Gewand mit natürlicher Anmuth zu Leibe steht, und das die Toilettenkünste ruhig belächelt.

Und doch ist hier nicht Alles ganz so einfach wie es zu sein scheint. Außer den neun und neunzig kleinen Problemen, die für jedes gelungene Kunstwerk zu lösen sind, ist hier noch ein hundertstes großes gelöst, an dem so viele Meister unserer Tage scheiterten, daß endlich sich Stimmen erhoben haben, die es für uns überhaupt als unlösbar hinzustellen suchten. Ich meine das Problem der Allegorie. Es gab eine Zeit, wo die Allegorie drauf und dran war, aus dem Tempel der Kunst überhaupt hinausgejagt zu werden. Merkwürdig war dies gerade die Zeit, wo der „Geist" bei uns in reichster Blüthe stand, wo die kleinen Börne's und Heine's zu Dutzenden auftauchten, wo selbst dem Thron ein schlechter Witz erhöhten Glanz verlieh. Man hätte denken sollen, daß damals für das Zwittergeschöpf von Reflexion und Phantasie der rechte Boden gewesen wäre. Aber die Extreme berühren sich stets. Wie auf die zum Nazarenerthum verflüchtigte religiöse Kunst einmal der glaubenslose Geschichtsidealismus und die Satire gefolgt war, da blieb nichts übrig als der Sturz alles Geistes in der Kunst, da mußte natürlich vor Allem die kalte, verstandesmäßige Allegorie zum Opfer fallen. Höchstens das Märchen durfte veilchengleich am Wege weiterduften. Im Uebrigen war es aus mit jedem „gedachten Inhalt"; wir malten reine Geschichte in Stiefeln und Sporen.

Seltsam, daß ein so aufgeklärter Mann, wie Rahl, gar niemals von der Verwerflichkeit dieser abscheulichen Allegorie überzeugt war! Er hat dies freilich mit einem gewissen Lysippos, dem Porträtbildner des großen Alexander, mit Rafael, Michelangelo und andern unverwerflichen Meistern gemein. Aber unzeitgemäß bleibt es doch, und es läßt sich kaum sagen, was Alles dazu gehört haben mag, um die Freundschaft mit der Allegorie warm zu erhalten. Die meisten Künstler unserer Zeit glauben selbst das nicht mehr, was von Rechtswegen des Glaubens ist, — und dieser Mann umfaßt gar das frostige Kind des Verstandes mit seiner gläubigen Empfindung! Er glaubt noch an die Poesie; er versteht sie uns zu schildern in aller ihrer Anmuth und Hoheit; er läßt uns verkehren mit ihr, uns arme, bedrängte Menschenkinder; läßt sie zu uns herniedersteigen, ohne daß uns ihre Wirklichkeit lästig oder ihre Unwirklichkeit langweilig würde! Ich glaube, wir sollten dem Manne dankbar sein für diese That. Hat er nicht den zusammengeschwundenen Kreis unserer Ideale dadurch erweitert? Hat er unserer Seele, die so leer und nüchtern zu werden drohte, nicht ein Geschenk damit gemacht, daß er uns aus einem todten Stück Verstand ein lebenswarmes Gebilde von Fleisch und Blut hervorzauberte? Ohne Zweifel ebenso gut, wie es der Dichter gethan, in dessen Phantasie sich das Walten der Poesie zuerst in dieser allegorischen Weise verkörperte. Das Werk des Einen ist eine congeniale Nachdichtung der Schöpfung des Andern. Das ist wohl das höchste Lob; und Niemand wird es dem Bilde Rahl's versagen können.

C. v. Lützow.

Albrecht Dürer in Venedig.

Die Leser der „Zeitschrift für bildende Kunst" haben kürzlich einen auf Göthe bezüglichen Passus aus dem Aufsatze kennen gelernt, welchen Herr Herman Grimm unter obiger Ueberschrift in seinem Journal „Ueber Künstler und Kunstwerke" vom Juli und August v. J. veröffentlicht hat. Ich kann nicht umhin, sie auch mit dem Hauptinhalte jenes Artikels, welcher A. Dürer betrifft, etwas näher bekannt zu machen.

Ob A. Dürer vor seiner bekannten Reise nach Venedig im Jahr 1505 schon 1494, am Ende seiner Wanderschaft, jene Stadt besucht, wie Hr. Grimm dort nach der Autorität von Doppelmayer in Verbindung mit einer Stelle eines Briefes, den Dürer von Venedig aus an seinen Freund Wilibald Pirkheimer geschrieben, wahrscheinlich zu machen sucht, lasse ich, als von geringer Erheblichkeit, vorläufig dahingestellt sein. Wenn er es indeß befremdlich findet, daß weder v. Eye in seinem Leben Dürer's, noch ich in meinem Handbuch über die Geschichte der deutschen Malerei, (denen er auch noch Hotho in seinem Text zum Albrecht-Dürer-Album hätte hinzufügen können), jene erste Reise nach Venedig nicht erwähnen, so ist dieses lediglich deshalb geschehen, weil jeder besonnene Forscher Bedenken trägt, eine Nachricht aufzunehmen, welche sich nur bei einem so späten, unzuverlässigen und oberflächlichen Schriftsteller findet, wie Doppelmayer.[1] Sehr befremdlich erscheint es mir dagegen, daß Herrn H. Grimm diese Eigenschaften nicht aufgefallen sind, da er doch selbst zugeben muß, daß Doppelmayer jene spätere Reise A. Dürer's, welche ihm selbst als die glänzendste Zeit seines Lebens erscheint, ganz unerwähnt läßt. Die Folgerungen, welche Hr. H. Grimm aus jener Annahme zieht, sind nun aber zu merkwürdig, als daß ich nicht etwas dabei verweilen müßte. Dürer sagt in seinem schon erwähnten Briefe, daß die Maler in Venedig „sein Ding (d. h. die Erzeugnisse seiner Kunst) schelten und sagn es sey nit antigisch art darom sei es nit gut." Hr. H. Grimm versteht nun ganz irrig das Wort antigisch, als die Weise, in welcher Andrea Mantegna die Antike nachgeahmt hat. Keinem Maler in Venedig konnte es aber im Jahre 1505 einfallen, Dürer einen Vorwurf daraus zu machen, daß seine Sachen nicht in jener Weise des Mantegna gearbeitet seien, denn dieselbe war bekanntlich damals in Venedig, wo die Schule des Giovanni Bellini allein herrschte, und damals schon aus derselben das glänzende Doppelgestirn der nächsten Epoche, Giorgione und Tizian (beide zählten bereits sechsundzwanzig Jahre), am Kunsthimmel emporgestiegen war, ein durchaus überwundener Standpunkt. Wie konnten die Maler dem Dürer aus dem Fehlen einer Eigenschaft einen Vorwurf machen, welche sie doch selbst nicht besaßen, ja welche sogar ihrer ganzen Richtung widerstrebt? Obwohl aber diese Schule des G. Bellini in ihrem Bestreben nach Naturwahrheit und nach Ausbildung der Farbe mit der auf die Form, eine scharfe Charakteristik und einen, antiken Sculpturen nachgeahmten, Faltenwurf ausgehenden des Andrea Mantegna sich in einem entschiedenen Gegensatz befand, hatte sie sich doch von der, auf das Vorbild der antiken Kunst begründeten Renaissance, welche im Laufe des 15. Jahrhunderts sich über ganz Italien verbreitet hatte, in manchen Stücken, z. B. in den Falten der Gewänder, in der Architektur, in den Orna-

menten, so viel angeeignet, daß die ganze Kunstweise des A. Dürer mit ihren harten, nordischen Formen, ihren knittrigen Brüchen der Falten, ihrem deutschen Charakter in allem Beiwerk, ihnen gothisch d. h. mit ihrer ganzen Kunstform verglichen, als nicht antik vorkommen mußte. In diesem Sinne konnten sie Dürer jenen Vorwurf auch mit Recht machen, und in diesem Sinne ist daher dieses Wort allein zu verstehen. Betrachten wir nun die Folgerungen, welche Hr. H. Grimm aus seiner irrigen Annahme zieht!

„Arbeitete Dürer Anfangs der neunziger Jahre zum erstenmale in Venedig" heißt es bei ihm „so war natürlich, daß er, als Schüler damals, sich der herrschenden Kunstrichtung hingab. Diese aber war eine durchaus „antikische", Mantegna unter den Malern ihr Hauptrepräsentant." Nun weiß aber jeder, welcher auch nur das Handbuch von Kugler kennt, daß auch schon im Jahr 1494 nicht allein in Venedig jene Schule des damals bereits achtundsechszigjährigen Giovanni Bellini in voller Blüthe stand, und dort fast nur noch die Vivarini in jener Richtung der Schule von Padua arbeiteten, welcher ja auch Mantegna angehört, sondern daß sie auch in den meisten andern Städten des oberen Italiens die vorherrschende Kunstform war, während sich zwar der Einfluß des A. Mantegna auf manche Maler mehr oder minder erkennen läßt, die Zahl derjenigen aber, welche, wie ein Liberale da Verona in einzelnen Bildern, seine ganze Kunstform beibehielten, sehr klein war. Wenn mithin Dürer im Jahr 1494 Venedig besucht hätte, so müßte sich am ersten in seinen Bildern von 1494—1505 ein Einfluß der Schule des Giovanni Bellini wahrnehmen lassen; hiervon findet sich aber in denselben ebensowenig irgend eine Spur, als von dem Einfluß des Andrea Mantegna. Wenn ein Einfluß des letzteren sich unbedingt in den, in der albertinischen Sammlung in Wien befindlichen, mit 1494 bezeichneten, mit der Feder nach den bekannten Kupferstichen des A. Mantegna, ein Bacchanal und ein Tritonenkampf, kopirten Zeichnungen findet, so ist dieser schon früher allgemein bemerkt, aber auch sehr natürlich und noch neuerdings von dem feinsinnigen Kunstforscher v. Zahn*) dadurch erklärt worden, daß diese Stiche, bei dem lebhaften Verkehr zwischen Venedig und Nürnberg, Dürer zu Händen gekommen waren. Wenn aber Hr. H. Grimm in dem Kupferstich Dürer's, der große Satyr (Bartsch No. 79), so wie in allen (!?) Kupferstichen Dürer's von 1494—1505 den Einfluß des Andrea Mantegna wahrnimmt, so ist derselbe doch höchst untergeordnet. Aber auch diesen zugegeben, ist es doch höchst wunderbar, daß Dürer grade in diesen Jahren, in denen er nach Hrn. H. Grimm unter einem so starken Einfluß des A. Mantegna stand, zwei seiner, den reinsten Geist deutscher Kunst athmenden Hauptwerke, die Holzschnitte der Apokalypse (1498) und die Mehrzahl der Blätter zur großen Passion hervorgebracht hat. Auch v. Zahn findet a. d. a. Stelle jenen Einfluß des A. Mantegna der Offenbarung Johannis gegenüber verschwindend klein.

Einer Digression, worin Hr. H. Grimm nachzuweisen sucht, daß A. Dürer ein Schüler des Jacob Walch gewesen, folge ich hier nicht, da ich einen Christuskopf des letzteren in der Galerie zu Weimar, worauf er besonders seinen Beweis zu begründen sucht, nicht gesehen habe. Ich bemerke nur, daß mir schon deshalb eine solche Annahme höchst unwahrscheinlich vorkommt, weil Dürer, zu dessen schönsten Eigenschaften die Pietät gehört, in der bekannten Nachricht, welche er von seinem früheren Leben, bis er Meister wird, giebt, diesen Umstand ohne Zweifel erwähnt haben würde.

Zunächst kommt dann Hr. H. Grimm auf das berühmte, das Rosenkranzfest darstellende Bild zu sprechen, welches A. Dürer während seines Aufenthalts in Venedig im Jahr 1506

---

*) Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance. Leipzig, Rudolph Weigel. 1866. S. 43.

im Auftrage der deutschen Kaufmannschaft, (nicht der Nürnbergschen Gemeinde, wie Hr. H. Grimm sich ausdrückt, der doch billig wissen sollte, daß die Fugger, welche sich dabei betheiligten, eine Augsburgische Familie sind), für deren Kirche ausführte, welches später von Kaiser Rudolph II. gekauft und in seine Sammlung nach Prag versetzt, 1782 aber, bei dem Verkauf der dort noch vorhandenen Kunstwerke im Kaiserlichen Besitz, vom Kloster Strahof erstanden wurde, wo es sich seitdem befindet. Eine alte Kopie davon „will ich nicht blos im Palazzo Grimani in Venedig gesehen haben", wie Hr. H. Grimm sich, meine Zuverlässigkeit verdächtigend, ausdrückt, sondern habe sie im Jahre 1840 in einem Nebenraume jenes Palastes, in dem sie, als für Wenige begehrenswerth, wahrscheinlich noch vorhanden ist, wirklich gesehen. Dieses Bild stellt nun bekanntlich in der Mitte die thronende Maria dar, welche dem zu ihrer Linken knieenden Kaiser Maximilian I. einen Rosenkranz aufsetzt, während das Kind auf ihrem Schooße den zu ihrer Rechten knieenden Pabst in ähnlicher Weise zu bekränzen im Begriff ist, und der heilige Dominicus, als der Urheber des Rosenkranzgebetes, einem hinter dem Pabst knieenden Geistlichen dieselbe Gunst erweist. Hinter dem Pabst und dem Kaiser befindet sich noch eine Anzahl von knieenden Männern, deren Mehrzahl ohne Zweifel Mitglieder der deutschen Kaufmannschaft sind, unter ihnen ein Fugger, welcher das Bild der Kirche geschenkt haben soll, hinter dem Kaiser auch einige Frauen. In dem landschaftlichen Hintergrunde steht auf der rechten Seite Dürer mit einer Tafel, worauf in lateinischer Sprache geschrieben steht, daß er diese Tafel in einem Zeitraum von fünf Monaten ausgeführt habe. Hinter ihm sein Freund Pirkheimer. In diesem Bilde, welches übrigens Hr. H. Grimm, der doch im Gegensatz zur bisherigen Kunstforschung so sehr auf Autopsie dringt, nie gesehen, findet derselbe nun einen außerordentlichen Fortschritt in der Richtung des Giovanni Bellini. Er sucht diesen vornehmlich durch ein jetzt in der öffentlichen Galerie zu Lyon befindliches Bild zu begründen, welches ich in meinem Handbuch über die Geschichte der Malerei in Deutschland als eine freie, etwa um 1600 gemachte Kopie anführe. Frei ist sie ohne Zweifel zu nennen, denn an die Stelle des Pabstes ist hier die h. Katharina, an die Stelle des h. Dominicus ein großer Engel getreten, außerdem aber, da die Form hier überhöht, während sie auf dem Prager Bilde nach der Breite ist, mehrere andere Figuren unterdrückt sind. Als eine Kopie aber wird sie schon von van Mechel auf S. 234 f. seines, 1783 erschienenen Kataloges der Kaiserlichen Galerie im Belvedere beschrieben, aus welcher sie, nach der Mittheilung des verstorbenen Direktors Peter Kraft, während der Kriege mit Oesterreich nach Frankreich gebracht worden ist. Van Mechel war kein großer Kenner und gewiß lag es in seinem Interesse, die Bilder im Belvedere möglichst hoch anzuschlagen. Er wagte es indeß doch nicht, ein Bild, welches für Jeden, der auch nur einige Bilderkenntniß besitzt, in allen Theilen das Gepräge einer Kopie trägt, für ein Original auszugeben. Ich habe mich auch über dieselbe, nachdem ich sie im Jahre 1855 in Lyon einer genauen Prüfung unterzogen, im Deutschen Kunstblatt von 1856, No. 43 ausführlich ausgesprochen. Anstatt hiervon Notiz zu nehmen, drückt Hr. H. Grimm sein Befremden darüber aus, daß ich mich in jenem Handbuch über diese Kopie nur so kurz geäußert habe. Billig sollte er aber doch wissen, daß ein Buch dieser Art, welches nur die Ergebnisse der Forschungen in gedrängter Form enthalten kann, sich nicht zu weitläuftigen Erörterungen über einen so untergeordneten Gegenstand eignet. Hr. H. Grimm erklärt nun diese Kopie für ein Original von der Hand des A. Dürer. Doch hat es selbst ihm nicht entgehen können, daß in derselben zwei Hände thätig gewesen. Von der einen, besseren, rühren nämlich alle aus dem Prager Bilde beibehaltenen Theile, von der anderen, schwächeren, sämmtliche neue Zuthaten her. Bei der ersteren zeigt sich zwar der Kopist sehr deutlich in der Unbestimmtheit und Vergröberung aller Formen, unter

denen besonders die dicken und schwachen Hände der Maria auffallen. Indeß ist es immer interessant, die Köpfe derselben und des die Laute spielenden Engels, welche beide, obwohl bei der Maria unschön, von einem milden Ausdruck sind, zu betrachten, indem beide auf dem Prager Bilde schon lange vor der späteren Restauration durch ganz neue ersetzt worden sind. Auch hat dieser Kopist wenigstens noch eine Technik angewendet, wie man sie zuweilen auf flüchtigen Bildern von Dürer antrifft. Die Fleischtheile und das Haar sind nämlich auf dem Kreidegrunde braun untertuscht und in den Lichtmassen der ersteren der Lokalton mit Deckfarbe darauf gesetzt, von den Haaren aber wenige einzelne leicht angegeben. Die von der zweiten Hand herrührenden Theile sind dagegen schon geistlos in der Erfindung, die Köpfe kalt und weltlich im Ausdruck, die Ausführung zwar fleißiger, als die der ersten, aber in einer ungleich schlechteren Technik, wie sie erst gegen 1600 aufkam, schwarz in den Schatten, kalt in den Lichtern und ohne den Gebrauch von Lasuren. Hr. H. Grimm, welcher in der ersteren Hand die des A. Dürer erkennt, ist der Ansicht, daß er dieses Bild vor dem zu Prag gemalt, aber, als nicht davon befriedigt, es nicht fertig gemacht, sondern von einem anderen Künstler, jener zweiten Hand, habe beendigen lassen. Wer aber glauben kann, daß die von derselben herrührenden Theile im Jahr 1506 ausgeführt sind, zeigt eine solche Unwissenheit in der Kenntniß der in den verschiedenen Zeiten üblichen Technik, daß er weit davon entfernt ist, in solchen Fragen mitsprechen zu können, geschweige sich eine entscheidende Stimme anzumaßen. Freilich beruft sich Hr. H. Grimm auf den Hofrath Hirt, welcher dieses Bild ebenfalls für ein Original von A. Dürer erklärt. Wie groß nun aber auch diese Autorität für ihn sein mag, so klein ist sie in den Augen aller, welche einigermaßen in dem Gebiete der Kunstliteratur zu Hause sind. Nachdem nämlich derselbe in seiner bekannten Recension des dritten Bandes der italienischen Forschungen in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik des Jahres 1831 (Dec. No. 112, 113, 114) behauptet hat, daß das bekannte Bild von Rafael, die Madonna aus dem Hause Colonna im Museum von Berlin, welches nach dem übereinstimmenden Urtheil aller Sachverständigen sicher im Jahr 1508, mithin ganz am Ende seiner zweiten, oder florentinischen Epoche gemalt worden, eines der frühsten Bilder dieses Meisters sei, welches er noch unter seinem Vater und bevor er zu P. Perugino gekommen ausgeführt habe, dagegen eine andere Madonna von Rafael mit dem einen Stieglitz haltenden Kinde (No. 141 im Museum von Berlin), welches Passavant mit Recht für um das Jahr 1500, also fast zu Anfang der ersten, oder peruginischen Epoche Rafaels entstanden hält, um vier bis fünf Jahr später als den Rafael des Hauses Colonna setzt, ist das Ansehen seines Urtheils über Bilder bei allen Stimmfähigen gänzlich geschwunden. Wie es aber mit Hirt's Urtheil über Bilder der deutschen Schule, um welche es sich hier besonders handelt, steht, geht daraus hervor, daß er in derselben Recension das treffliche Bildniß des Georg Gyſi von Hans Holbein, (No. 586 des Museums von Berlin), für ein Werk des Quintyn Matsys, sowie das des Goldschmieds Morritt in Dresden von demselben Holbein stets für ein Bild von der Hand des Lionardo da Vinci hielt. Doch für einen Kenner von der Art des Herrn H. Grimm, welcher den Christuskopf des Correggio, im Museum von Berlin, für ein Werk des Lionardo da Vinci, und ein sehr geistloses und schwaches Bild, Maria mit dem Kinde, im Besitz des Herrn von Lachnicky in Warschau, für ein Werk des Rafael halten kann,*) mögen solche Urtheile nichts Befremdliches haben. Außerdem beruft sich Hr. H. Grimm noch auf den Umstand, daß der bekannte Primisser sich in seinem Katalog der Ambraser Sammlung in Wien ge-

*) In dem gedruckten Katalog seiner Sammlung, worin Hr. v. Lachnicky dieses anführt, beweist er sich aber auch dankbar, er nennt ihn nämlich „Le grand critique allemand“ (?!).

legentlich einer dort befindlichen, auf Leinwand gemalten Kopie des Bildes in Lyon, welche ich auch noch im Jahr 1860 in Wien gesehen, dasselbe als Original aufführe. Ich habe indeß nie vernommen, daß Primisser als Gemäldekenner in großem Ansehen gestanden hat. Da Hr. H. Grimm indeß durch sein anmaßliches Auftreten in manchen Kreisen imponirt, so fordere ich hiermit stimmfähige Männer, welche das Bild in Lyon aus eigner Anschauung kennen, auf, ihr Votum über diesen Gegenstand in dieser Zeitschrift abzugeben.*)

Für den Sachverständigen hat es nun etwas wahrhaft Komisches, wie Hr. H. Grimm sich bemüht, die Schwächen, Derbheiten und Flüchtigkeiten des Kopisten im Einzelnen weitläufig mit dem Bilde in Prag zu vergleichen, und als Vorstudien zu demselben nachzuweisen, wozu er, um auch dem gläubigen Leser diesen Genuß zu verschaffen, von beiden Bildern Photographien beibringt. Was soll man aber vollends dazu sagen, wenn er in seiner Verblendung so weit geht, Regierungen und reiche Privatleute dringend aufzufordern, Kartons und Kopien nach dem verdorbenen und ganz übermalten Original in Prag und nach jener mittelmäßigen Kopie in Lyon machen zu lassen, und nach den ersteren zur Verbreitung des Werkes in Deutschland Photographien zu machen, während die Kopien jeder Galerie zur Bereicherung und Zierde gereichen würden?!

Als durchaus willkürlich erscheint zunächst die Art, wie Hr. H. Grimm seine Annahme, daß das Bild in Lyon ein Original von Dürer sei, mit den über dessen Aufenthalt in Venedig vorhandenen Nachrichten in Uebereinstimmung zu bringen versucht. Während Dürer sich verschiedentlich gegen Pirkheimer beklagt, daß er die Arbeit des jetzt in Prag vorhandenen Bildes übernommen habe, da er sonst viel Geld hätte gewinnen können, läßt er ihn von Lichtmeß, also den 2. Februar 1506, bis zu seiner Abreise im Oktober nahezu zwei solcher Bilder malen, was, da sich auf dem Bilde in Lyon dieselbe, bei einer Kopie auch ganz natürliche, Aufschrift befindet, daß Dürer dieses Bild in einem Zeitraum von fünf Monaten ausgeführt habe, schon der Zeit nach rein unmöglich ist, da nach einem von mir bekannt gemachten Briefe des A. Dürer an W. Pirkheimer das Prager Bild zuverlässig den 8. September, mithin wenig über acht Monate nach dem 2. Februar fertig war, während doch, zufolge jener beiden Aufschriften, zur Ausführung beider Bilder volle zehn Monate erforderlich gewesen wären. Höchst wunderbar aber wäre es, wenn er bezeugte, daß er an dem kleineren Bilde, von dem doch, selbst nach der Ansicht des Hrn. H. Grimm, ein großer Theil gar nicht von ihm herrührt, genau dieselbe Zeit gearbeitet habe, als an dem ungleich größeren in Prag. Uebrigens ist die Aufschrift auf dem Bilde in Lyon, namentlich das Monogramm von Dürer so grob gemacht, daß wer einmal echte, durch die große Schärfe und Eleganz ausgezeichnete Aufschriften Dürer's gesehen, sich sogleich überzeugt, daß jene nicht von ihm herrühren kann.

Höchst abenteuerlich ist aber vollends, was Hr. H. Grimm über die Veranlassung des Rosenkranzfestes, als Gegenstand seiner beiden Originale vorbringt. Die „Nürnberger großen Herrn", unter denen er hier wieder einen Fugger von Augsburg, als Schenker des Bildes, figuriren läßt, sollen nach seiner Ansicht durch die Wahl des Gegenstandes dem damaligen Dogen Loredano, welcher Rosen im Wappen führte, ein Kompliment haben machen, und durch die Bekränzung von Pabst und Kaiser mit Rosen haben andeuten

*) Wir sind ermächtigt hier mitzutheilen, daß Hr. O. Mündler, welcher das Lyoner Bild mehr als sechs Mal gesehen und jeder Zeit für eine Kopie gehalten hat, sich ganz und gar der Meinung Waagen's anschließt. Er geht, wie wir hören, seit Monaten damit um, sich gegen Hrn. Grimm's „höchst auffallende" Ansicht auszusprechen und hat zu einem größeren Aufsatze über A. Dürer und Verwandtes, den er in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen gedenkt, nur bisher die volle Muße nicht finden können. A. d. H.



DAS MÄDCHEN AUS DER FREMDE,

Frescogemälde von Karl Rahl in der Villa Wisgrill bei Gmunden.

Zeitschr. f. bild. Kunst. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

wollen, daß dieselben, welche sich damals nicht besonders gut standen, durch Loredans Rosen zu den Füßen der Maria als versöhnt erscheinen möchten. „Jedem geschah sein Recht" sagt er, „dem Dogen vielleicht am meisten, der, wenn auch persönlich nicht dargestellt, im Symbol die beste Rolle spielte. Jeder von Dreien konnte als Hauptperson angesehen werden" (!!). Während Hr. H. Grimm darin eine der feinsten diplomatischen Schmeicheleien erblickt, erscheint mir ein solches Motiv bei dieser Gelegenheit, wo es sich für die Genossenschaft der Deutschen darum handelte, von ihrem gefeierten Landsmann ein Gemälde für den Altar ihrer Kirche zu erhalten, durchaus unwürdig. Der mittelalterliche Gedanke, Pabst und Kaiser, als die Vertreter der höchsten kirchlichen und weltlichen Macht, als sich vor der Gottheit demüthigend und von ihr begnadigt darzustellen, lag dem deutschen Geist jener Zeit so nahe, daß es um den Gegenstand des Bildes zu motiviren, nicht solcher Subtilitäten bedarf.

Wenn Hr. H. Grimm glaubt, durch Arbeiten dieser Art die von ihm an allen bisherigen Schriften über die neuere Kunstgeschichte vermißte Wissenschaftlichkeit zu begründen, so befindet er sich in einer starken Selbstverblendung. Dem großen Publikum kann er zwar durch die Neuheit seiner Behauptungen, durch die Zuversichtlichkeit seines anmaßlichen Tons imponiren, der Sachverständige kann darin aber nur die Aeußerungen eines geistreichen Dilettanten erkennen. Für Solche, welche ein näheres Interesse an den Briefen des A. Dürer nehmen, muß ich noch einige Ausstellungen widerlegen, die Hr. H. Grimm an meiner Veröffentlichung eines Briefes, welchen Dürer von Venedig aus an Pirkheimer gerichtet hat, in den Wiener „Recensionen", gemacht hat. Er findet meine Einordnung dieses Briefes zwischen dem sechsten und siebenten der in dem Büchlein von Campe abgedruckten irrig, begründet dieses aber lediglich durch seine ganz willkürliche Annahme, daß das Wort „Mat", wodurch Dürer das Datum seines Briefes am Ende desselben angiebt, eine Zusammenziehung von „Mariä Geburt" sein soll!! In einer Stelle des siebenten Briefes sagt Dürer: „grüßt mir den porscht her Lorentzen und unser hübsch gesind als awch ewer rechn meisterin und dankt nur ewrer Sthuben daz mich grüst hatt sprecht sie sei ein Unflath" und als bildlicher Ausdruck dieses Wortes folgt eine scheußliche Fratze. Da Stubenmagd, oder Stubenmädel, in Süddeutschland ein gewöhnlicher Ausdruck ist, und Dürer bekanntlich die Abkürzungen sehr liebt, so habe ich, sowohl hier als am Ende des von mir veröffentlichen Briefes, das Wort Stuben, durch Stubenmagd erklärt. Hr. H. Grimm aber ist der Ansicht, daß Dürer damit das Studierzimmer von Pirkheimer gemeint habe. Daß er aber, nachdem er verschiedene Personen hat grüßen lassen, mit dem Worte „stuben" plötzlich zu einer Sache übergeht, und diese, das Studierzimmer, einen Unflath nennen und gar durch jene Fratze personificiren sollte, scheint mir denn doch eine etwas gewaltsame Erklärung.

G. F. Waagen.

Kaulbach als Illustrator der deutschen Klassiker.

II.

Die Schillergalerie.

Der freihändlerische Zug unserer Zeit hat sich auch auf das Gebiet der Kunstübung erstreckt. Die Schranken der einzelnen Künste sind gefallen. Weit entfernt die beschränkenden Lehren Lessings zu beherzigen, verwerthen wir einzelne seiner Aussprüche noch als willkommene Theorien für unsere emancipirte Praxis. Wir malen Lieder und Symphonien, wir dichten Gemälde, schreiben Porträte, musiciren nicht nur Dramen sondern auch Epen, unser Ballet tanzt ganze Romane. Ja, auch den Kreis der Wissenschaften hat die Kunst durchbrochen, man malt Kulturgeschichte, man singt die Völkerwanderung, man löst philosophische Probleme auf der Bühne. Bei dieser babylonischen Verwirrung unserer Fortschritte darf es uns nicht Wunder nehmen, daß die Ansichten über Grenzen und Wechselbeziehungen der einzelnen Künste stark von einander abweichen. Wenn nun auch die allerdings noch schwankenden Resultate unserer Aesthetik ziemlich unvermittelt neben der Kunstthätigkeit und Kunstgeschichte stehen, so dürfte es doch dringend geboten sein, die Fragen nach Stoff und Begrenzung einer Kunst nicht ganz aus dem Auge zu verlieren.

Wie einst auf die klassische Dichtung in Italien, so folgte unserer neueren Literaturblüthe ein Aufschwung der specifisch modernen Künste, der Musik und Malerei in Deutschland nach. Aus nahe liegenden Gründen hat aber diese deutsche Literatur heutzutage für ihr Volk eine viel größere Bedeutung erlangt, als jene italienische im Zeitalter der Reformation. Sie ist zum festen Stabe geworden, an dem der verfallene Nationalgeist sich aufrichtete, sie ward zur Muttermilch, an der das unmündige Volksbewußtsein sich groß gezogen. Was Wunder also, wenn deutsche Musik und Malerei in der Verherrlichung unserer Literatur wetteifern!

Nun dürfte es wol nicht in Frage stehen, daß nicht alle Erzeugnisse der Poesie in Musik gesetzt werden können, und doch haben Poesie und Musik als Künste der Zeit, des Nacheinander, weit mehr gemeinsame Vorbedingungen als Dichtkunst und Malerei. Um wie viel weniger also dürften wir glauben, daß jedes Produkt der Poesie eine bildliche Darstellung, eine malerische Illustration zulasse. So erfreulich die Vorliebe der beiden modernen Künste für ihre höhere Schwester ist, so ist doch auch nicht zu leugnen, daß sie derselben darin zuweilen stark zu Leibe gegangen sind, und dies insbesondere durch Nichtachtung ihrer beiderseitigen Ansprüche. Es wäre vielleicht zu viel damit behauptet, daß die Berechtigung zur musikalischen Komposition und die zur malerischen Illustration auf dem Gebiete der Poesie sich ausschließen, je nachdem das lyrische oder epische Element vorwaltet, doch aber dürften die beiderseitigen Grenzen ästhetischer Möglichkeit ziemlich nahe an einander verlaufen. Immer bleibt doch die Lyrik der Tonkunst, die epische Dichtung der malerischen Reproduktion wahlverwandt, und das Uebergreifen der einen Kunst in das poetische Gebiet der anderen wird sich leicht am Produkte rächen. Vergleichen wir z. B. Schubert's Musik zu Goethe's „Heidenröslein" mit Kaulbach's Illustration und denken wir uns im Gegensatze

dazu die analogen Behandlungen einer Schiller'schen Ballade. Natürlich fassen wir hier Lyrik und Epik als subjektive und objektive Dichtung in jenem weitesten Sinne, nach welchem das ganze Gebiet der Poesie in dieser Eintheilung aufgeht; denn wo die Dichtung anderen als den in ihr selbst liegenden ästhetischen Gesichtspunkten folgt, wo sie z. B. didaktischen Zwecken dienstbar gemacht wird, da dürfte auch weder die Musik noch die Malerei Rosen pflücken.

Beschränken wir uns blos auf den einen Theil dieser immerhin mißlichen Vergleichung, so fordert die malerische Reproduktion von der Dichtung eine gewisse begriffliche Bestimmtheit. Der Dichter muß dem bildenden Künstler bereits mit einer beiläufigen Gestaltung seiner Phantasiegebilde entgegenkommen, nicht blos mit einem unbestimmten, wenn auch noch so schönem Spiele subjektiver Gefühle und Stimmungen. Zum Ausdrucke dieser letzteren besitzt die bildende Kunst nur sehr unvollkommene Mittel, sei es in der Landschaftsmalerei, Architektur oder Ornamentik, deren Wirkungen in ihrer schlichten Allgemeinheit dem Reichthume einer verfeinerten Kunstlyrik nicht folgen können. Nur accessorisch vermögen diese Mittel der Illustration große Dienste zu leisten, ja sie können die Wirkung unter Umständen selbst dadurch erhöhen, daß sie dieselbe überwuchern, wie z. B. bei Preller's Odysseelandschaften, deren herrliche Erfindung dem lyrischen Beigeschmacke der Dichtung so sehr entspricht. Mit dem konkreten epischen Inhalte aber schwindet auch der Stoff für die malerische Illustration und dieselbe geräth entweder in's Leere oder sie erhält einen ganz neuen Inhalt aus der Phantasie des bildenden Künstlers. Im ersten Falle ist sie kein Kunstwerk — im zweiten ist sie ein anderes als wofür sie sich ausgiebt; die ästhetische Wechselwirkung zwischen Dichtung und Bild ist durch eine fremdartige Zuthat unterbrochen, dasselbe hört auf, eine Illustration zu sein.

Damit soll nicht gesagt sein, als wäre der bildende Künstler zum sklavischen Nachtreter des Dichters verdammt, als sollte er diesen — auch wenn dies möglich wäre — blos mechanisch in sichtbare Formen übersetzen, so zu sagen, in der Zeichnung abschreiben. Ihm bleibt darum noch alle Freiheit künstlerischer Entfaltung, wenn er sich auch an ein bereits gegebenes Kunstwerk der Literatur für gebunden erachtet. Wohl aber erhöht das die Schwierigkeit seiner Aufgabe, daß er das Wesen zweier Künste erfassen, daß er den Forderungen zweier Kunstwerke gerecht werden muß — denen eines werdenden und denen eines schon gewordenen. Die successive Reihe der schönen Verhältnisse einer Dichtung muß wie in einem Brennpunkte in der Künstlerseele zusammenfallen, um von dort wie in ein anderes Medium als ein gleichzeitiger Komplex schöner Verhältnisse im Raume zurückgestrahlt zu werden. Es entsteht so ein neues Kunstwerk freilich ganz anderer Art als das erste; aber das den ästhetischen Verhältnissen Gemeinsame, Uebergeordnete, nennen wir es Idee, Seele, Harmonie oder wie immer, das muß in beiden Werken dasselbe sein, das wird bei Zusammenhaltung derselben um so klarer heraustreten. Unser Wohlgefallen wird dadurch erhöht und die doppelte Arbeit des bildenden Künstlers wird mit der verstärkten Wirksamkeit seiner Darstellung reichlich gelohnt. Denn die gute Illustration einer bekannten Dichtung findet in unserem Verständnisse bereits die günstigsten Vorbedingungen und macht uns an die ästhetische Nothwendigkeit ihrer Entstehung glauben. Sie hört darum nicht auf, ein Werk künstlerischer Freiheit zu sein, weil sie gegebenen Voraussetzungen und ästhetischen Gesetzen folgt; ohne das wäre sie vielmehr ein Produkt der Willkür, des Zufalls, das niemals schön sein kann. Die Illustration vergleicht sich eben nicht mit dem physischen Processe des Genießens und wieder von sich Gebens, sie ist vielmehr ein künstlerisches Empfangen und Wiedergebären. Man vergebe uns die Verfolgung dieses Gleichnisses, in dem wir dem Geiste des Dichters die Vaterschaft, der Künstlerseele die Mutterschaft zuweisen; das echte

Kind aber dieses geheimnißvollen Processes, die gute Illustration, wird weder Vater noch Mutter verläugnen, sie wird beiden zu gleicher Ehre gereichen. Die schlechte Illustration hingegen bleibt immer ein taubes Ei, ein in der Retorte des trockenen Verstandes gebrauter Homunculus. Der bildende Künstler darf sich nicht blos äußerlich an den Poëten anlehnen, sein Werk soll sich nicht schmarotzend an die Dichtung heften. Dasselbe muß vor allem den Dichter verherrlichen, wenn es den Künstler ehren soll. Eine Illustration, die nicht beides vereinbaren kann, ist mindestens überflüssig.

Wer mit uns von der Ueberzeugung durchdrungen ist, daß die Kritik nicht blos negative, sondern auch positive Aufgaben habe, wird uns diese allgemeinere Betrachtung zu gute halten; er verzeiht uns nun auch den unvermittelten Uebergang zu unserem eigentlichen Gegenstande, deren Besprechung wir uns damit allerdings erleichtern wollten. Difficile est satiram non scribere.

Der glückliche Erfolg, welchen die „Goethegalerie" beim großen Publikum gehabt, war es wohl, was Kaulbach bewog, darauf die ähnliche Ausgabe einer „Schillergalerie" folgen zu lassen. Die Veranlassung lag um so näher, als wir seit lange gewöhnt sind, Schiller und Goethe zusammen zu nennen, zusammen zu denken, wie die beiden Hälften deutscher Geistesblüthe. So hoch wir auch das Interesse anschlagen, welches das deutsche Volk diesen Stoffen entgegenbringt, so werden wir doch nicht im mindesten zweifeln, daß gerade Kaulbach's Griffel eine besondere Anziehungskraft geübt habe. Stehen doch die glänzenden Anfänge, die er auf diesem Gebiete mit seinem „Reineke Fuchs" gemacht, vor aller Augen; und die schwunghafte Bewältigung grandioser Stoffe, die Kaulbach seither bethätigt, ließe sogar vermuthen, daß seine Muse in Schiller's Garten leichter noch ernten könnte, als auf Goethe's Fluren. Und doch möchten wir nach den bisher erschienenen Proben befürchten, daß die Theilnahme an der Schillergalerie das nicht halten werde, was die Aufnahme der Goethegalerie versprochen hat. Wir stützen diese Vermuthung nicht etwa auf die bloße Thatsache, daß Kaulbach bei dieser Gelegenheit einige seiner Schüler in die Oeffentlichkeit einführt und durch sein Zusammenarbeiten auszeichnet — ein Akt, der den modernen Meister darum nicht weniger ehrt, weil er heute nicht mehr allzugewöhnlich ist. Der Augenschein aber dürfte lehren, daß der Meister selbst die Anforderungen an seine Kunst immer mehr herabsetzt, daß er sich in der liebevollen Vertiefung in seinen Stoff nicht treu geblieben ist — ja kaum in der sorgfältigen Behandlung seines Gegenstandes. Verfolgen nun Schüler stets eifriger die einmal eingeschlagene Bahn, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir an ihren Arbeiten um so deutlicher wahrnehmen, daß diese Bahn nicht aufwärts führe.

Es ist einmal das Schicksal der Meister, daß gerade die Schattenseiten ihres Talentes schneller Nachahmer finden als dessen Lichtseiten, wie die großen Weisen zumeist den unwesentlichen Theilen ihrer Lehren die eifrigsten Anhänger verdanken. Betrachten wir vorerst die Wahl der Stoffe, so hat Kaulbach mit „Lili's Park" und im „Heidenröslein" die Illustration lyrischer Gedichte versucht; die Schüler verlegen sich bereits mit Vorliebe auf die Lyrik, ja sie sind bereits beim Epigramme angelangt. Der Meister hatte mit gewohnter Geistesschärfe zu diesem Zwecke einen neuen Inhalt in das Lied eingeschoben; die Schüler können dieser Hilfe bereits entrathen, sie nehmen das Lied wie es ist. Bekanntlich bedarf jedes lyrische Gedicht einer mehr oder minder deutlichen Anknüpfung an Aeußerliches, Thatsächliches. Diese findet sich oft nur an der Spitze desselben angedeutet, auch bloß im Titel; zuweilen aber und namentlich bei Schiller nimmt diese Schale, dieses Präludium eine gewisse epische Form an, ohne deshalb an ästhetischer Bedeutung zu gewinnen oder den rein subjektiven Charakter der Dichtung zu alteriren. An dies beiläufige Substrat sollte sich der

Künstler nicht anklammern, wo es sich um eine Illustration handelt, die auf eine gewisse Selbständigkeit als Kunstwerk Anspruch macht, die nicht blos eine Vignette, eine Randverzierung des Textes abgeben will.

Schlimmer noch steht es um die Illustration von Lehrgedichten und speciell von Epigrammen. Letztere führen zwar ihren Namen davon, daß sie von den Alten oft auf einzelne Bildwerke geschrieben oder doch gemacht wurden. Warum also sollten wir nicht umgekehrt zu Epigrammen Bilder liefern? — Wenn wir von den Uebergangsformen absehen, die sich leicht zur Elegie auswachsen, so enthält unser Epigramm in seiner typischen Form meist nur einen allgemeinen Gedanken, der durch eine unerwartete Wendung in eine Spitze ausläuft. Die Illustration hingegen bedarf eines ganz besonderen konkreten Inhaltes. Nun dürfte es doch ein Leichteres sein, an ein besonderes Bildwerk einen allgemeinen Gedanken zu knüpfen, als für einen solchen Gedanken eine besondere bildliche Darstellung zu finden. Ueberdies ist das Epigramm in seiner kurzen Einfachheit vorwiegend Sache des Verstandes, das Bild dagegen will auch unser Gemüth ansprechen, will ein Schönes und muß daher ein Mannigfaltiges sein. Die beiderseitigen Anforderungen an die Illustration sind hier eben so unvereinbar, daß ein mißlungener Versuch niemanden verwundern kann. Vergleichen wir z. B. das Epigramm „Der Sämann" mit dem ihm gewidmeten Blatte der Schillergalerie. Das Gedicht lautet:

Siehe voll Hoffnung vertraust du der Erde den goldenen Samen
  Und erwartest im Lenz fröhlich die keimende Saat.
Nur in die Furche der Zeit bedenkst du dich Thaten zu streuen,
  Die von der Weisheit gesät, still für die Ewigkeit blühn?

Das Bild zeigt uns im Vordergrunde einen säenden Bauer, der blos durch seine Stabilität verhindert wird, auf uns zuzuschreiten, im Mittelgrunde führt ein anderer den Pflug, dessen Gespann Rinder von einem Knaben gelenkt wird; im Hintergrunde ein Städtchen und ragende Felsen mit einer Burg rechts, einer Heerstraße links, auf dieser ein stattlicher Reiter und dann ein Fuhrmann, der die Rosse vor seinem schwerbeladenen Frachtwagen antreibt, — wie wir sehen, ein ziemlich buntes Gemälde, bei dem sich vielleicht manches denken läßt. Vielleicht hat auch der Künstler dabei viel gedacht, und wir sind blos unvermögend, es ihm nach zu denken. Wir sehen eben blos eine ländliche Scene, die uns mit dem Epigramme nichts gemein zu haben scheint als den Titel. Und selbst diesen möchten wir für die umfassendere Detaillirung des Bildes umändern, etwa in: „Die Saat"; es kömmt uns fast so vor, als hätten wir diese Darstellung bereits als Monatsvignette in irgend einem Kalender gesehen. Ihr Stoff reicht zwar zu einer malerischen Ausführung, einem Genrebilde vollständig aus, aber eine Illustration des Schiller'schen Epigramms wird dieselbe darum noch nicht.

Wir bedauern Wahl und Ausführung dieses Blattes doppelt, weil wir darunter den Namen A. Müller's lesen, eines Künstlers, der im übrigen mit seiner Illustration der „Glocke" einen glücklichen Griff gethan. Dieses hohe Lied des deutschen Lebens wird nicht aufhören, ein dankbarer Stoff für malerische Darstellung zu sein; und wir finden auch in Müller's Zeichnungen manchen Zug echt nationaler Gemüthstiefe.

Wie die „Glocke" so sind auch die Balladen und Dramen Schiller's in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen. Welch ein reiches Gebiet ist hier der Illustration eröffnet! Eben die allgemeine Vertrautheit des Publikums mit den Stoffen ist es, was der bildenden Kunst so sehr zu statten kommt, ja geradezu Bedürfniß ist, um doch die leidigen Krücken in Form von gedruckten Erklärungen entbehren zu können. Der Illustrator hat darum gar

nicht nöthig auf „Laura“ „Mädchens Klage“ oder gar die Epigramme zurückzugreifen und seinen Erfolg von der Lösung eines Problems abhängig zu machen. Hat doch Kaulbach selbst in seinen bisherigen Beiträgen zur Schillergalerie von der subjektiven Welt des Dichters sich ferne gehalten.

Was die Auffassung und Behandlung jener gesuchten Stoffe anbelangt, so schließt sich die Schillergalerie treulich an die Goethegalerie an. Wie dort so tritt die Darstellung der Hauptsache auch hier vor der glänzenden Ausführung der Aeußerlichkeiten, der Umgebung zurück; in dem lebendig gewordenen Rahmen erstarrt das eigentliche Bild. In dieser so zu sagen centrifugalen Tendenz, in der Ueppigkeit von Vegetation, Garderobe, Zierrath sind die Schüler wo möglich noch weiter gegangen als der Meister. Ein Vergleich seiner zwei Blätter mit denen von Pixis und Jäger wird dies lehren. Möglich, daß der kältere Ton des photographischen Abbildes zu einem stärkeren Auftragen veranlaßt; dieser Umstand spräche aber eher gegen die Art der Reproduktion als für den Künstler. Es scheint uns ein vergebliches Bemühen, durch mannigfache wenn gleich effektvolle Zuthaten dem nahe kommen zu wollen, was man nicht in schlichter Weise in den Hauptgegenstand hineinlegen kann. Fehlt es hier, so schaden die bunten unruhigen Nebensachen dem Ganzen desto mehr, je sorgsamer und glücklicher sie ausgeführt sind. Sie treten störend in den Vordergrund oder gar in Gegensatz mit dem Schwerpunkte der Komposition. So nützt z. B. das treffliche Naturbild auf dem Blatte „Des Mädchens Klage“ der dort placirten Salondame wenig, von der doch niemand sagen kann: „Das Mägdlein sitzet an Ufers Grün.“

Nicht glücklicher scheint uns die Lösung der lyrischen Frage durch die Hereinziehung des Dichters in die bildliche Darstellung. Geräth die Malerei durch diese eigentlich gelehrte Uebersetzung des Lyrischen in's Biographische auf den Boden der platten Wirklichkeit, so sind die Mittel, mit denen die Künstler letztere wieder zu idealisiren streben, eben nicht darnach angethan. Man denke sich nur diesen Schiller an Laura's Klavier, wie es im Gedichte heißt: „zur Statue entgeistert“, geistlos genug wäre er dann wohl, aber welche Statue! Und jener auf das Blatt „die Erwartung“ hingehauchte Schiller wird durch die elegante Kokette, die sich über ihn beugt, und durch die ganze entsprechende Umgebung sammt dem hintergründlichen Vorspiele so wenig gehoben, wie etwa der wirkliche Schiller durch die neuliche Publicirung seines Kalenders geehrt wird. Wenn wir aber schon alles drucken müssen, so brauchten wir doch nicht auch alles zu malen. Es ist übrigens, als glaubten die Illustratoren unserer ökonomisch fortgeschrittenen Zeit die Gestalten des Dichters und diesen selbst mit in einen größeren Komfort, in eine höhere Schicht irdischen Wohlseins verrücken zu müssen. Dieser Art von nobler Auffassung dürfte aber das Herz des Volkes kaum folgen; kennt und liebt es doch zu sehr die fromme Sage von der Armuth seines großen Dichters.

Das sind denn die Früchte des guten und schlimmen Beispiels, das Kaulbach selbst mit den lyrischen und biographischen Blättern der Goethegalerie gegeben hat. Seine eigenen bisherigen Beiträge zur Schillergalerie sind, wie gesagt, den Dramen des Dichters gewidmet. Es sind dies ein Blatt zu „Maria Stuart“, das andere zur „Jungfrau von Orleans“. Damit hat Kaulbach zwei neue Kugeln in die Urne seines Zukunftsruhmes geworfen und zwar, wie wir glauben, eine weiße und eine schwarze.

Eine weiße mit der Gartenscene aus dem dritten Akt von Maria Stuart. Wir sagen dies mit Reserve und nicht als ob wir den hier gewählten Moment des Drama's für einen der Malerei besonders günstigen hielten. Derselbe bildet zwar den Höhepunkt der Tragödie und zeigt die duldende Heldin ausnahmsweise handelnd; aber er zeigt sie zugleich als die „Rasende, die Wüthende,“ wie sie gleichzeitig auch von den Zeugen der Scene, Shrewsbury

und Leicester zur Entschuldigung genannt wird. Kaulbach bietet uns eben nicht die Andromeda des sechzehnten Jahrhunderts, die keinen Perseus, wohl aber manchen todesmuthigen Ritter gefunden, weil sie schön war, unglücklich und eine Königin. Diese heute noch fesselnde Trias von Eigenschaften tritt hier zurück vor der Raserei des schwergereizten Weibes. In dieser Maria bricht blos das Stück Furie zu Tage, das wenn auch tief verborgen, in jedem Weibe schlummert — wie denn auch die Alten ihre rächenden Fabelwesen nur weiblich bilden konnten. Um nun die Wahl eines solchen Momentes zu tadeln, könnten wir nur wiederholen, was vor nun gerade einem Jahrhundert Lessing von jenem Maler sagte, „der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret." Wir wüßten dem ganzen einschlägigen Abschnitte des „Laokoon" auch heute nichts hinzuzufügen und müssen uns daher mit der bloßen Hinweisung auf dies ehrwürdige, so oft eitel genannte Gesetzbuch der Illustration begnügen.

Doch Kaulbach hat uns bereits in seinen „Frauengestalten" an derartige malerische Licenzen gewöhnt und gehen wir auf diesen Standpunkt ein, so gehört die Illustration zu Maria Stuart relativ zu seinen gelungensten. Jedenfalls bietet dieselbe das treffliche Bild einer entscheidenden Theaterscene. Hätte zwar der Künstler den Vorhang um wenige Momente früher vor uns aufgerollt, so hätte er uns vielleicht einen dauerhafteren Genuß verschafft, weil eben der bloße Anblick des höchsten Affektes für jeden Unbetheiligten, der ihn nicht hat entstehen und wachsen sehen, leicht etwas Peinliches erhält; die Vortheile der in der Peripetie des Stückes liegenden Scene wären dem Bilde darum unverkürzt geblieben. Dafür freilich macht das Blatt so, wie es ist, einen viel schlagenderen, wir möchten sagen, knallenden Effekt. Derselbe beruht vorzüglich auf der augenfälligen Figur des Kontrastes. Die wilde Bewegung des üppigen Weibes bricht sich an der Starrheit der hageren Jungfrau-Königin — es macht einen Eindruck, als sähe man empörte Meerwogen ohnmächtig an der weißen Felsenküste Englands branden. Und wie ein Felsen schroff und hart bis auf die schwere Gewandung steht diese Elisabeth da. Dort die Verlorene, die alles vermochte, nur nicht sich zu beherrschen, hier die Siegerin, die alles gewonnen, weil sie auch das vermocht. Auf ihren Begleitern ruht ein würdiger Ernst, der Hintergrund ist von vortrefflicher Stimmung und vollends die Kennedy ist ein rührendes Bild der Theilnahme und Aufopferung. Die Art, wie Elisabeth unversehens mit der linken Hand eine Rose vom Stocke bricht, ist eine recht witzige Anspielung auf den fünften Akt, über deren Werth wir mit unserem humoristischen Künstler nicht rechten wollen. Der Scharfsinn des Betrachters wird doch erst dann auf die Deutung derselben verfallen können, wenn der eigentliche Akkord des Wohlgefallens im Gemüthe verklungen ist. Mehr Störendes dürfte gerade für den Kenner Kaulbach's in der Physiognomie seiner Maria Stuart liegen. Wieder diese Winkelstellung der nahe an einander gerückten Augen, wieder diese eigenthümlich zugeschliffenen Gesichtsformen, die man bezeichnend unter dem Namen Kaulbachkopf zusammengefaßt hat. An und für sich möchte hier oder dort gegen diesen Typus nichts einzuwenden sein, aber bei der konsequenten Wiederholung desselben ist es doch verzeihlich, daß uns zuweilen ein Gefühl beschleicht, wie wenn wir bei öfterer Anhörung eines Schauspielers von mehr rhetorischer Begabung aus jeder neuen Rolle immer nur wieder ihn selbst heraushören. Wohl könnte man uns dagegen einwenden, daß mehr oder weniger jeder bedeutendere Künstler seine einmal gefundenen Typen festhalte und wen hätte nicht auch schon eine Vergleichung zwischen Rafael, Lionardo, Tizian darüber belehrt. Dieses Typische in ihren Formen aber haben die alten Meister im Ringen nach dem Höchsten und für die erhabensten Gegenstände ihrer Darstellung gefunden, es ist das vollendetste ihnen mögliche Schöne, es ist ihr Ideal.

Wenn dieses sodann auch bei Behandlung gewöhnlicher, gleichgiltigerer, selbst widriger Stoffe wieder hindurchschimmert, so werden dieselben dadurch nur geadelt. Daraus folgt aber nicht, daß man mit einer beliebigen Maske mit demselben sinnlich koboldigen Ausdrucke Narren, Kinder, Phrynen, Heldinnen, Hexen und endlich gar Madonnen ausstatten dürfe.

Was sollen wir nun noch von Kaulbach's „Jungfrau von Orleans" sagen, denn diese meinten wir mit der schwarzen Kugel. Des Meisters Griff gilt der Vision des Hirtenmädchens von Dom Remy und zwar jener Stelle, wo es von der Heiligen heißt:

Und also sprechend ließ sie das Gewand
Der Hirtin fallen, und als Königin
Der Himmel stand sie da im Glanz der Sonnen.

Dem tobenden Gretchen, dem tollen Clärchen reiht sich diese ekstatische Johanna würdig an und was wir als Goethe's Muse als Adelheid und Friederike kennen gelernt, erscheint uns hier im Gewande der Mutter Gottes. Sollte Kaulbach's Muse, das Weltkind, schon in die Jahre gekommen sein, wo die Art fromm wird? — Doch nein, dieses Bild ist aus keiner Begeisterung geflossen, eher könnte man glauben, daß es einer humoristischen Anwandlung des Meisters sein Dasein verdankt und dazu erscheint uns der Gegenstand doch zu ehrwürdig. Wem er es nicht aus religiösen Gründen ist, dem sollte er es durch die Geschichte seiner künstlerischen Behandlung sein. Die Madonna läßt sich nicht in's Kaulbach'sche übersetzen, und wer heute noch an Wunder glaubt, könnte meinen, die Heilige habe hier mitgewirkt, den Versuch mit Mißlingen zu strafen. Da ist kein Kostüm, keine Modellirung, ja auch seine seltene Kompositionsgabe hat Kaulbach hier verlassen. Selbst seine eifrigsten Verehrer durften es zugestehen: so berührt der Himmel nicht die Erde. Nehmen wir doch die ohnehin unschöne Fahne aus der Faust dieser Schönen mit dem losen Gürtel, dem fliegenden Haar, den wirren Gewandlappen; geben wir ihr dafür den Thyrsusstab; sie wird besser Eheu Bacche! schreien als Ave Maria! Schiller's „Jungfrau von Orleans" aber kann doch mit einer trunkenen Mänade nichts gemein haben. Verstehen wir anders die Sache recht, so wollte uns der Illustrator hier zugleich eine sehr verständige Erklärung des Wunders geben, indem er uns das Hirtenmädchen als eine exaltirte, visionäre Person hinstellte. Was aber auf diese Art — wenn auch in einem andern Sinne — illustrirt werden mag, wäre allenfalls jener harte Ausspruch Immermann's: „Die Kunst büßt, wo sie sich jetzt gegen den Himmel wenden will, ihre Naivetät ein und mit der Naivetät hat die Kunst ihre Jungfrauschaft verloren, mit ihrer Jungfrauschaft Alles. Denn die Kunst wird nie ehrbare Hausfrau und Mutter, sie ist entweder Jungfrau oder . . . . ." Doch wir wollen nicht in den undankbaren Ton des Sittenpredigers verfallen.

M. Th.



Gräfin Orsina.

Druck und Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig

[illegible]

Recensionen.

Lessing-Galerie. Charaktere aus Lessing's Werken. Dreißig Blätter in Stahlstich, gezeichnet und mit erläuterndem Texte begleitet von Fr. Pecht. In 6 Lieferungen zu je 5 Blatt mit Text. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1866. 4.

* Unsere Zeitschrift hat sich bereits wiederholt mit ausgezeichneten Werken der Illustrationsliteratur zu beschäftigen gehabt. Ein Beweis, in wie reicher Blüthe dieser Zweig heute steht und mit welchem Interesse die kunstliebenden Kreise ihn betrachten. Auch im Nachfolgenden haben wir wieder ein Werk dieser Art unsern Lesern vorzuführen, welches durch seinen Anschluß an die von derselben Verlagshandlung unternommenen und vom Publikum so beifällig begrüßten Illustrationen zu Schiller und Goethe, an denen der Herausgeber dieser Lessing-Galerie ebenfalls in hervorragender Weise betheiligt war, sich von vornherein die allgemeinste Beachtung sichert.

Wie bei jenen früheren Unternehmungen, so haben wir es auch hier mit keiner bloßen Bildersammlung zu Lessing's Werken zu thun. Der Künstler tritt vielmehr in dem beigegebenen Text zugleich als Commentator des Dichters auf. Jedoch keineswegs im trocken gelehrten Sinne. In Bild und Wort ist es ihm um nichts Anderes als um die möglichste Vergegenwärtigung, wir möchten sagen Neubelebung der Charaktere des Dichters zu thun. Er hat in diesen „die ersten wirklichen Menschen, welche die deutsche Poesie der Neuzeit geschaffen", erkannt. Er will daran mitarbeiten, dieses Erbtheil an Urbildern moderner, vornehmlich deutscher Art und Sitte flüssig zu erhalten, es vor dem Verblassen und Vergessenwerden zu schützen, denen alle menschlichen Dinge und leider nicht zum wenigsten die Schöpfungen der großen Dichter und Künstler ausgesetzt sind. Und soviel ist gewiß, daß er einem ehrlichen Drange und einer seltenen Doppelbegabung seiner Natur kräftigen Ausdruck geliehen hat, indem er den Zügen seines Griffels die scharfen Schlaglichter seiner Feder zugesellte. Wir nehmen deshalb sein Werk mit jener aufrichtigen Freude auf, welche alle derartigen Arbeiten zur Lebendigerhaltung und Wiederbelebung unserer klassischen Literatur und Kunst in uns erwecken. Pecht hat bekanntlich schon auf den verschiedensten Gebieten, sei es kritisch, sei es künstlerisch oder ästhetisch, dieses Vermittleramt ausgeübt. Er bewährt sich damit, bei allem Widerspruchsgeist, der in seinem Wesen, wie in allen eigenartigen Charakteren lebt, als eine im Grunde positive, echt künstlerische Natur, der es eben bei ihrem Kampf gegen das Verkehrte und Schlechte stets nur um Förderung des Wahren und Guten zu thun ist, und für die es bloß ein unter allen Umständen Hassenswerthes giebt, nämlich die Beschönigung.

Diese durchaus offene und ehrliche, im besten Sinne des Wortes realistische Natur, die nicht mehr vorstellen will, als sie ist, aber das ganz ist, was sie ist, spiegelt sich auch in den Lessing-Bildern wieder. Man wird nicht in jedem Falle die Auffassung theilen, welche sie uns von den Charakteren des Dichters geben. Sie sind eben nicht aus irgend welcher allgemeinen idealen Sphäre geschöpft, sondern vielmehr auf bestimmte individuelle Anschauungen gegründet. Aber diese Anschauungen sind scharf und bestimmt wiedergegeben, sie berühren uns in verwandter, oft geradezu vertrauter Weise; in den Zügen, in der Tracht und Haltung dieser eleganten Frauenbilder glauben wir ein stets neues und uns doch wohlbekanntes Wesen wieder zu finden, und ebenso gemahnt auch der Text mit Vorliebe an die natürlichen, menschlichen und volksthümlichen Eigenschaften des Geschlechts, des Stammes, der Nation, welcher die Charaktere angehören, sodaß unser Blick stets in's volle Leben hineingeführt und die Betrachtung auf mannigfache Weise für den Gegenstand erwärmt wird.

Hören wir nun, wie der Verfasser sein Bild der Gräfin Orsina, welches wir durch die Güte des Herrn Verlegers hier beigeben können, bei den Lesern einführt:

„Wenn man oft behauptet, daß den Frauen der Verstand erst mit der Liebe komme, so dürfte

das bei der glücklichen keineswegs immer, ganz gewiß aber wenigstens bei einer unglücklichen zu treffen. Diese hat im schönen Geschlecht schon so viel Geist und Talente geweckt, daß man oft so barbarisch sein könnte, dieser oder jener Schönen ein solches großes oder kleines Malheur zu wünschen, um eine fühlbare Lücke in ihren Vorzügen auszufüllen. Verdanken wir doch fast alle unsere Dichterinnen, Schriftstellerinnen, malenden und lehrenden Frauen dem Herzenskummer, nur die Schauspielerinnen und Sängerinnen nicht, denn Nachtigallen werden geboren, nicht gezogen, das Komödiespielen aber liegt manchen Frauen so im Blut, daß sie's ohne Bretter noch besser machen. Im ganzen ist die Redensart übrigens wenn keine Verleumdung, doch sicherlich, wo sie satirisch gemeint ist, eine Ungerechtigkeit. Das Leben einer Frau ist eben so, daß sie sehr selten den Verstand vorher braucht, ehe sie liebt; daß sie ihn dann aber wenigstens findet, wenn es gilt, das Höchste zu erobern oder seinen Besitz zu vertheidigen, seinen Verlust zu rächen, nun das ist immer noch mehr, als man von vielen Männern, auch außer großen Generalen und Festungskommandanten, zu erzählen weiß.

Man könnte ebenso gut der Rebe, auf die kein Frühlingsglanz, kein Sonnenstrahl gefallen, vorwerfen, daß sie keine süße Frucht gezeitigt, als einer ungeliebten Frau, keinen Geist entwickelt zu haben. Die Liebe ist ja überhaupt das einzige Produktive in der Welt, ohne Liebe wird nichts und entsteht nichts Lebendiges. Auch die Männer haben keinen Geist ohne Liebe: der Unterschied ist nur der, daß eine Frau blos Neigung für Persönliches hat, und wäre es der Mops der alten Jungfer; wir Männer aber im Gegentheil viel öfter, und zwar gerade je bedeutender wir sind, für das Unpersönliche — Ideen und Hirngespinnste jeder Art: Ruhm, Macht, Gewinn und wie die schönen Dinge alle heißen, die eine Frau höchstens besitzen mag, um sie verschenken zu können als Putz, als Mittel, nicht als Zweck.

Die frommen Seelen unter ihnen wenden sich an den himmlischen Bräutigam, wenn ihnen der irdische durchgegangen, und wohl ihnen, wenn sie so reich an Liebe, daß sie daraus nicht wieder eine persönliche Herzensangelegenheit mit all ihrem ausschließlichen Wesen, sondern eine Liebe für das All, nicht nur für den Urquell alles Schönen und Guten, sondern auch für seine Schöpfung zu machen im Stande sind, d. h. wenn sie das Unglück nicht nur klüger, sondern auch besser macht.

Leider ist dies selten genug, und auch Gräfin Orsina, so sehr sie Philosophin ist, wie Marinelli sie höhnisch nennt, scheint noch weit entfernt, diesen Läuterungsproceß vollendet zu haben. Eine echte Frau nicht nur, sondern ganz besonders eine echte Italienerin geht sie, einmal in Flammen, ganz in der Leidenschaft auf; bei Tag und Nacht, wachend und träumend, sprechend und schweigend hat sie nur diese eine Empfindung in tausend Variationen, die Leidenschaft ist das Licht, das allem seine Farbe bei ihr giebt, es glänzen läßt oder in Schatten stellt. Das alles könnte auch eine Deutsche, die Leidenschaft der Italienerin aber ist aktiv, tyrannisch, gewaltthätig, sie will auf alle Fälle Genugthuung und wäre es zuletzt auch die der Rache, welche die ans Dulden und Leiden gewöhnte Deutsche in der Regel als unwürdig verschmäht, oder vielmehr dem Himmel überläßt, der so viel Geschäfte der Art zu übernehmen hat. Wenn Marinelli daher die Gräfin eine Philosophin nennt, so erfährt er wenigstens gleich nachher, was es mit ihrer Philisophie auf sich hat: es ist eben die Stille vor dem Sturm.

Der Maler hat sie uns in dieser gewitterschwülen, von außen kalt und ruhig höhnischen, innen furchtbar glühenden Stimmung vorgeführt, die große, herrische, vornehme, überall an's Gebieten gewöhnte Frau mit jener Majestät, welche die italienischen Damen so trefflich der Anmuth zu substituiren wissen, wenn sie in die Dreißiger kommen.

Die Gräfin hat sie offenbar auch schon ein wenig überschritten, diese gefährliche Schwelle, über der ebenso gut als über einer andern jenes berühmte Wort geschrieben steht: „Lasciate ogni speranza voi ch' entrate." Es mag das mit zur Erhöhung ihrer Leidenschaft beigetragen haben, denn bei den Frauen ist gar oft nicht die erste Liebe, sondern die letzte die heftigste. Wohl auch zu der trübsinnigen Schwärmerei, die der Prinz ihr nachredet. Es giebt einmal überhaupt kein ungalanteres Ungeheuer als einen erkalteten Liebhaber, und so sagt ihr denn derselbe auch noch weiter nach, daß sie „ein Original, daß sie stolz, höhnisch sei", ja was jedenfalls noch beleidigender ist, daß sie große hervorragende, stiere, starre Medusenaugen habe, kurz alles, was so ein kaltgewordener Cham

pagner für prickelnde Empfindungen auf der Zunge zurückläßt oder in beißende Erfindungen umzuwandeln pflegt.

Freilich, sehr tief ist die Leidenschaft beim Prinzen offenbar niemals gegangen, sonst würde er nicht solche Ausdrücke brauchen. Sagt er doch selber:

> Und vielleicht find' ich in dem Bilde wieder, was ich in der Person nicht mehr erblicke . . .
> Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen.

Dies ist gerade kein Symptom starker Leidenschaft, ebenso wenig, als wenn er äußert:

> Wenn sie aus Liebe närrisch wird, so wäre sie es, früher oder später, auch ohne Liebe geworden —

dergleichen sagt man nie von einer Person, die man wirklich geliebt hat.

Um so mächtiger ist die Leidenschaft freilich bei ihr; aber doch hat sie den Stolz, das gerechte Selbstgefühl in keinem Augenblick unterdrücken können, wie das Marinelli erfährt, als er ihr versichert, daß sie der Prinz nicht verachte.

> Verachtung? — Wer denkt daran? — Wem brauchen Sie das zu sagen? — Sie sind ein unverschämter Tröster, Marinelli! — Verachtung! Verachtung! Mich verachtet man auch! Mich!

Ueberhaupt beweist sie uns gründlich, daß der eingangs erwähnte Erfahrungssatz bei ihr auf alle Fälle zutrifft; freilich hat ihr Geist dadurch den Beigeschmack, den der Prinz so ungnädig vermerkt, den des Hohns, allerdings bekommen, wie sie das zeigt, wenn sie schneidend und, ehrlich gestanden, wohlverdient genug äußert:

> Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminkt. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten.

Gräfin Orsina zeigt aber nicht nur scharfen, sondern auch hohen Geist, wenn sie fortfährt:

> Ein Zufall? Glauben Sie mir, Marinelli: das Wort Zufall ist Gotteslästerung —

oder das berühmt gewordene:

> Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.

Darin ist sie vortrefflich, daß sie selbst in der äußersten Leidenschaft niemals die Haltung und Würde verliert, nie jammert, immer großartig und vornehm bleibt. Ueberhaupt hat die Italienerin das vor der Deutschen voraus, daß sie sich nicht um Kleinigkeiten kümmert, im tiefsten Schmerz zum Beispiel nicht erst die Nadel abstrickt, ehe sie ohnmächtig wird, und so weiter. Unsere Gräfin ist eine gewaltige, starke, muthige und trotzige Natur durch die Leidenschaft geworden und weiß sich zu rächen. Dafür aber hat man immer jene Achtung, die uns jeder abzwingt, der niemals das Gefühl seines Werthes aufgiebt und seine Selbstachtung nicht von der Schätzung anderer abhängig macht." Soweit der Text. —

Wo, wie bei diesem Bilde, der Charakter in seiner bloßen Existenz erfaßt ist, da fühlen wir uns mehr angesprochen als bei den in bestimmter dramatischer Aktion gedachten Personen, wie z. B. in der ersten Lieferung bei dem Bilde Nathan's, der die Geschichte von den drei Ringen erzählt. Hier läuft der Künstler stets Gefahr, in's Theatralische zu verfallen und von seinem eigentlichen Ziel abgelenkt zu werden, welches ja nicht in einem Wetteifer mit der bewegten dramatischen Form des Dichters, sondern in der Darstellung der bleibenden Substanz seiner Charaktere zu suchen ist.

Wie wir hören steht das Erscheinen der zweiten Lieferung, welcher die Orsina angehört, in Kürze bevor. Wir brauchen derselben nicht erst eine günstige Aufnahme zu wünschen.

Innungsverhältnisse und Kunstbetrieb der Maler im Mittelalter.

Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Von Dr. Alwin Schulz. Breslau. Verlag von Joh. Urban Kern. 1866.

A. W. „Als ikh kan", der Wahlspruch des Jan van Eyck, steht als Motto vor dem oben genannten Buche, dessen Verfasser sich bereits durch manche Arbeiten aus dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst und Archäologie sowie der schlesischen Specialforschung bekannt gemacht hat. Er ist zu diesem schönen Motto berechtigt, denn er hat für seine Aufgabe Alles, was sich thun ließ, gethan und in einer bestimmten Richtung so gründlich gearbeitet, wie es in der deutschen Kunstwissenschaft leider nicht zu häufig ist. Mag auch Schlesien kein in künstlerischer Hinsicht bevorzugtes Land sein, so hat doch auch hier eine rege Kunstthätigkeit geherrscht. Was aber der Arbeit von Schulz noch größeren Werth verleiht, ist, daß die Ergebnisse seiner Untersuchungen für die deutsche Malerei des Mittelalters überhaupt gültig und wichtig sind. Ueber das Innungswesen, das ganze Zunftleben, den Kunstbetrieb des späteren Mittelalters erhalten wir Aufschlüsse; denn das alte Malerarchiv ist in Breslau fast vollständig erhalten und befindet sich im Besitz der Tischlerinnung, welche mit den Malern früher zu einer Zunft vereinigt war; Documente, die an den meisten anderen Orten fehlen, sind hier bewahrt. Außerdem hat der Verfasser besonders die Bürger-Kataloge des Rathsarchivs, die verschiedenen alten Stadtbücher und Schöffenbücher benutzt. Mit dem Jahre 1345, wo die Stadtbücher beginnen, fängt er an, und geht bis zum Eintritt der Reformation im Jahre 1523.

Der Anlaß zur festen Constituirung der Innung wurde, wenn dieselbe auch schon früher bestand, um 1389 gegeben, und zwar waren hier, wie überall in Deutschland, die Händel zwischen den Handwerkern und den regierenden Familien die Veranlassung. Damals schickten sämmtliche Breslauer Innungen Gesandte an König Wenzel, um sich über den Rath zu beschweren, bei dem es kein gleiches Recht für Reiche und Arme gebe, und der König nahm sich ihrer an, indem er ihnen im Januar 1490 ein Privileg verlieh, das später Kaiser Sigismund bestätigte. Dies ist das Grundgesetz, auf welchem die gesammte Verfassung der Innung beruht. Später traten ihr außer den Malern und Tischlern auch noch die Glasmaler und Goldschläger bei. Die Maler aber bilden ganz dasselbe Handwerk mit den Bildschnitzern; dieselben Meister werden in den Urkunden abwechselnd als beides genannt. Die Leitung der Innung haben zwei abwechselnd aus den beiden Gewerken erwählte Geschworene, welche nach Ablauf des Amtsjahres ihren Nachfolgern Rechenschaft ablegen. Die Liste derselben, zwischen den Jahren 1386 und 1521, wird mitgetheilt. Sie haben die Befugnisse, das Vermögen der Innung zu verwalten, Schenkungen anzunehmen, zu kaufen und zu verkaufen. Sie bürgen für die Innungsgenossen, wenn diese Bürger werden, treten für dieselben öffentlich ein, schlichten Streitigkeiten im Innern der Innung, nehmen die, welche sich vergehen, in Strafe, und sind in Allem, was die Handwerksarbeit anbelangt, Schiedsrichter und Sachverständige. Unter ihrem Vorsitz finden am Sonntag Zusammenkünfte, die sogenannten Morgensprachen, zur Berathung der gemeinschaftlichen Angelegenheiten statt.

Die Lehrlinge müssen von ehrlicher Abkunft sein. Von Meistern, die aus der Fremde kommen, fordert die Innung daher einen Geburtsbrief. Der Lehrling soll drei Jahre dienen und dem Meister eine Mark geben. Wenn er die nicht erschwingen kann, dient er vier Jahre. Bleibt er noch länger, so erhält er Wochenlohn und auch theilweise Kleidung. Will ein Geselle Meister werden, so muß er verheirathet sein; Hans Schmyd, der 1505 Meister wurde, erhielt den Befehl, binnen Jahr und Tag bei 10 Mark Strafe ein Weib zu nehmen. Wie alle Gewerke mußte auch dies an Kriegs- und Waffendienst theilnehmen. Die Wohnungen der Maler lagen an der Altbüßerstraße und am Neumarkt, namentlich an dessen nach Westen schauender Seite, wo noch manche dieser interessanten alten Giebelhäuser stehen. Sie sind schmal und düster, das Licht ist unvortheilhaft; dennoch wollen sich die Maler von ihnen nicht trennen. Kaum ist ein Meister gestorben, so kauft gleich ein zweiter das Haus. Eingepfarrt ist die Innung in der Magdalenenkirche, wo sie erst gemeinsam mit den Bäckern eine Kapelle hat, 1482 aber sich eine eigene kauft, welche noch heute in ihrem Besitz ist.

Wir gehen nicht weiter auf das ein, was der Verfasser über mehr als 160 Maler an biographischen Nachrichten aus den Urkunden ermittelt hat, auch nicht auf die Beschreibung der noch vor

handenen Werke von Breslauer Meistern. Indem wir uns auch hier auf Betonung dessen beschränken, was ein ganz allgemeines kunstgeschichtliches Interesse hat, wollen wir nur noch auf die Ermittelungen des Verfassers über die künstlerische Technik, theils nach beschädigten, theils nach unvollendeten Arbeiten, hinweisen. Das Material der Schnitzwerke ist gewöhnlich Lindenholz. Mit dem Schnitzmesser, Stichel und Meißel werden sie ausgeschnitten, doch nicht mit der Genauigkeit, die ein fertiges Werk erheischt. Denn nun erst erhalten sie einen Ueberzug von feiner Leinwand und darauf eine Schicht von Kreidegrund, in welchem die letzte feine Modellirung geschieht. Dann tritt Vergoldung und Bemalung ein. Ebenso sind die Staffeleibilder auf Holz gemalt, das mit grober Leinwand überklebt und mit Kreidegrund überzogen wurde. Auf diesem gab ein oberflächliches Croquis die Grenzen des Goldgrundes an. Nachdem dann mit Stanzen der Grund gemustert, die Heiligenscheine und Inschriften eingepreßt waren, wurde der stark mit Zinnober versetzte Goldgrund aufgetragen, und dann vermittelst aufgelegter Goldblättchen die Vergoldung vorgenommen. Der Zufall hat in dem Dorfe Zindel bei Brieg eine so präparirte aber nicht bemalte Tafel erhalten. Darauf wurden Conturen und Schatten in breiten schwarzen Linien aufgetragen und schraffirt und diese Untermalung schimmert meist unter den dünn aufgetragenen Localfarben durch. Nach Vollendung der Uebermalung werden die Lichter pastos aufgesetzt. Bei den Manuscripten mit Miniaturen begann die künstlerische Ausschmückung erst, wenn die Schreibarbeit beendigt war. Dann zeichnete der Illuminist an die frei gelassenen Stellen ganz leicht mit der Feder in schwarzer Farbe die Conturen der Initialen, Randverzierungen oder Figuren, legte hienach Gold auf, gab die Localfarben voll an und ging dann an die Schattirung. Mit diesem Verfahren, wenn es eine geübte Hand anwendete, ließ sich in kurzer Zeit viel leisten.

Illuministen kommen nur höchst selten in den Urkunden vor, und auch in den Handschriften finden wir nicht ihre Namen erwähnt, wohl aber häufig die der Schreiber, welche gewöhnlich Mönche waren. Diese nennen sich sogar oft in einer scherzhaften Weise, so daß wir nicht unterlassen wollen, hievon Beispiele anzuführen, weil auch dies von allgemeinem kulturhistorischen Interesse ist. Am Ende einer Handschrift auf der Breslauer Universitätsbibliothek heißt es, daß sie geschrieben sei „per Nicolaum de nyssa qui libenter bonam cereuisiam bibit, malam autem inuitus potauit." Bei einer anderen heißt es gar vom Schreiber:

„dem ist der beitel ler,
dar ein muz er pfennig han,
vnd dar czu ein meidel wol getan,
der ist vlrich genant,
vnd ist geborn vz beiern lant."

Der Verfasser hat Recht, wenn er am Schluß seiner Arbeit den Wunsch ausspricht, solche urkundliche Forschungen über die Malerinnungen möchten auch an anderen Orten Deutschlands angestellt werden; denn die so gewonnenen Resultate haben dauernden Werth und bieten ein festes Fundament für die Kunstgeschichte.

Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte von Julius Hübner. Dresden 1866. Königl. Hofbuchhandlung von H. Burdach.

Julius Hübner in Dresden, welcher sich nicht nur mit Ausübung der Kunst, sondern gelegentlich auch mit Kunstgeschichte beschäftigt, hat zwei kleine Aufsätze veröffentlicht, deren jeder ein interessanter wissenschaftlicher Beitrag ist. Der erste: „Eine Seltenheit im dresdener Kupferstichkabinet," handelt von einem Holzschnitt dieser Sammlung, einem Bildniß Karls V. als Königs von Spanien aus dem Jahre 1518, das weder von Bartsch noch von Passavant erwähnt wird. Der Verfasser weist nach, daß es das Original eines von diesen Schriftstellern und von Heller unter den zweifelhaften Arbeiten Dürer's erwähnten Holzschnittes vom Jahre 1519 ist, der in drei verschiedenen Ausgaben vorkommt, sichtlich aber eine schwächere Copie ist. Jenes Blatt ist in photographischer Nachbildung beigegeben und sein ganzer künstlerischer Charakter wie die technische Behandlung scheinen uns die Annahme Hübner's, welcher in Lucas Cranach den Urheber sieht, zu bestätigen.

Der zweite Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage: „Wer hat die Kartons zu den Rafaelischen Teppichen colorirt?“ Das klarste Zeugniß darüber gibt das vom Grafen Raczynski mitgetheilte Manuskript des Portugiesischen Miniaturmalers Francesco d'Olanda, der zu Michelangelo's Zeit in Rom studirte, und der berichtet, dies habe Rafael's Schüler „Bologna“ gethan. Auch Vasari erwähnt einen Bologna unter Rafaels Schülern; eine Anmerkung der römischen Ausgabe und nach ihr die späteren Schriftsteller haben das auf Bagnacavallo deuten wollen. Hübner weist nach, daß dies irrig ist und wir vielmehr an den „Thomas Polonius“, denken müssen, den Albrecht Dürer im Tagebuch seiner niederländischen Reise als Schüler Rafael's erwähnt und von dem feststeht, daß es Tommaso Vincidore di Bologna war. Wahrscheinlich, meint der Verfasser, war er, als ihn Dürer traf, gerade zu dem Zweck in Flandern, um das Weben der Teppiche nach den von ihm colorirten Kartons zu beaufsichtigen.*)

A. W.

Korrespondenz.

Aus Wien.

Jahresbericht des österreichischen Museums. — Der Kunstverein. — Bauthätigkeit.

Das österreichische Museum für Kunst und Industrie hat soeben den Bericht über seine Thätigkeit im verflossenen Jahre veröffentlicht. Der Ausdruck Thätigkeit ist bei diesem Institute kein blos konventioneller; je beschränkter die Mittel noch sind, desto rühriger werden alle Kräfte in Bewegung gesetzt, und das Eine ist wenigstens schon erreicht, daß Niemand mehr umhin kann, von dem unscheinbaren Hause am Ballplatze Notiz zu nehmen. Kaum ein Tag vergeht, ohne daß die Zeitungen etwas von dem Museum zu erzählen wüßten: bald ist die permanente Ausstellung erneuert, bald sind die Sammlungen durch Kauf oder Schenkung vermehrt worden, bald ging aus den Ateliers des Museums irgendeine Nachbildung hervor, bald handelt es sich um Vorlesungen, bald um Filialausstellungen in den Provinzen und so fort. Der Anlaß ist oft unbedeutend genug. Da es aber vor der Hand nur darauf ankommen kann, das Interesse in immer weiteren Kreisen rege zu machen und rege zu erhalten, und da nach den sehr genauen statistischen Ausweisen des Jahresberichts der Besuch der Sammlungen (ausschließlich der Vorlesungen) gegen das erste Jahr um 42 Procent gestiegen ist, so erscheinen diese Anstrengungen keineswegs nutzlos.

Die reichen Kunstsammlungen Wiens sind bekanntlich fast nur für die Fremden vorhanden; zerstreut, zum Theil entlegen von den Verkehrspunkten der Stadt, nur an gewissen Tagen und zu gewissen Stunden geöffnet, sehen sie selbst den Kunstfreund meistens nur, wenn ein bestimmter Zweck ihn beschäftigt, die Menge weiß wenig von der Existenz der Gemäldegalerie u. s. w. Das neue Museum genießt die beiden großen Vorzüge der Lage in der Altstadt und der Zugänglichkeit zu allen Tagesstunden und auch am Sonntage; von den 10,000 Personen aber, welche durchschnittlich in jedem Monat das Museum besuchen, kommen mindestens 4/5 auf die Feiertage, überwiegend Leute, welche sonst ihre freie Zeit auf weniger nützliche Art verbringen würden. Das ist eine Thatsache, die für sich selbst spricht und hoffentlich nicht überhört werden wird, wenn endlich alle Kunst- und naturhistorischen Sammlungen ihrem jetzigen Stillleben entzogen und in den Museumsgebäuden vereinigt sein werden, deren Bau (vor dem Burgthor) beschlossen ist und für welche Ferstel, Hansen und Löhr soeben Pläne ausarbeiten. In anderer Richtung läßt sich die wachsende Theilnahme an dem österreichischen Museum durch die Bereitwilligkeit constatiren, mit welcher immer weitere Kreise von Hof- und Staatsanstalten, Gemeinden, Stiftern, Sammlern, Künstlern und Industriellen ihren Besitz oder ihre Schöpfungen dem Institute zur Verfügung stellen. Wie viele verborgene Schätze sind im Laufe der zwei Jahre auf diese Weise schon ans Tageslicht gefördert worden! Neben älteren Musterwerken aller Zweige der Kunstindustrie nahmen in letzter Zeit die „Schulausstellungen“ be

*) Denselben Nachweis hat übrigens schon Alexander Pinchart in der Revue universelle des arts 1858 T. VII geführt, von wo die Notiz auch in die französische Ausgabe von Passavants Werk über Rafael (1860) Eingang gefunden hat. Vgl. Journal des Beaux-arts 1866 Nr. 7. A. d. R.

sonderes Interesse in Anspruch, welche von der Scuola d'ornato in Venedig und von der Weberei-schule in Brünn veranstaltet waren, ferner größere Sammlungen der Erzeugnisse einzelner Industrien wie z. B. Alt-Wiener Porzellan, welches an Schönheit der Malerei und Ornamentation alles, was die Gegenwart auf diesem Felde leistet, weit hinter sich zurückläßt, Glasmosaiken aus Murano u. dgl. m. Auch die Bekanntschaft manches bedeutenden Werkes der reinen Kunst danken wir demselben Institute, wie der Schilling'schen „Nacht-Gruppe", der Steinle'schen Kartons für das Museum in Köln, der Kartons von Than und Lotz für die Pester Redoute u. s. w. Wurde hierdurch dem Kunstverein eine Konkurrenz eröffnet, so hat sich andererseits das Museum auch zum Mittelpunkte für die populären Vorlesungen gemacht, welche bei dem Wiener Publikum in großer Gunst stehen. Im Winter 1864/65 wurde mit Vorträgen über hervorragende Kunstwerke im Museum, über Optik und Farbenlehre, und über Theorie und Geschichte der Ornamentik begonnen; im letztverflossenen Winter sprach Direktor v. Eitelberger dreimal über das Verhältniß des Museums zum Kunstleben in Oesterreich überhaupt und zu den verwandten Bestrebungen in den Provinzen des Reiches und über die Exposition der Union centrale in Paris, Architekt Ferstel achtmal über Perspektive, Custos Falke achtmal über die Entwickelung des modernen Geschmacks vom Ausgange des Mittelalters an, Dombaumeister Schmidt dreimal über gothische Kleinkunst, Baudirektor v. Ruppert über sein System der Ueberbrückung großer Spannweiten und Dr. v. Lützow über die ornamentale Kunst der Griechen; und für das nächste Wintersemester ist ein noch weiteres Programm in Aussicht gestellt. So wird Lützow über die griechischen Götterideale lesen, Falke über die Geschichte der Weberei, Prof. Beer über Volkswirthschaft mit besonderem Bezug auf die Gewerbe, Prof. Sueß über Baumaterialien rc. rc. Zu diesen Vorträgen, deren Bedeutung gegenüber früheren Unternehmungen verwandter Natur in der Behandlung weiter Gebiete im Zusammenhange und in ihrer unmittelbaren Beziehung und Berufung auf die Sammlungen des Museums besteht, war der Andrang so groß, daß die vorhandenen Räumlichkeiten dem Bedürfniß bei weiten nicht genügen konnten. Man mag nun den reellen Werth solcher Bemühungen um Popularisirung der Wissenschaft nicht hoch veranschlagen, — und erfahrungsgemäß nimmt der größere Theil der Zuhörer sie nur als Unterhaltung hin und hat von denselben nicht mehr Gewinn, als vom Theaterbesuch, — eine Arbeit aber, wie sie das Museum sich vorgesetzt hat, auf Läuterung des Geschmacks hinzuwirken, und zwar nothwendigerweise gleichzeitig bei „Producenten und Consumenten", eine solche Arbeit kann eben nur sehr allmählich vollbracht werden, nur indem der Tropfen immer wieder auf denselben Punkt fällt und den Stein erweicht, ohne daß die Umwandlung sich beobachten ließe.

Diesem Bilde des Lebens gegenüber haben wir ein Bild des stetigen Hinsiechens an dem österreichischen Kunstverein. Seine Krankheit ist wohl keine eigenthümliche, sondern dieselbe, an welcher alle Kunstvereine überhaupt laboriren, doch geben lokale Verhältnisse ihr einen gefährlicheren Charakter. Für einen Patienten hat der Verein sich selbst erklärt, eigentlich so lange er besteht. Noch ehe ihm nach längerem Provisorium endlich die definitive Konstituirung gestattet wurde, brachte jede Jahresversammlung einen Kurversuch, der sich ebenso regelmäßig als Kurpfuscherei enthüllte; die leitenden Personen wechselten, die neuen traten mit gutem Willen ihr Amt an, aber erkannten immer bald ihre Unfähigkeit, dem Marasmus Einhalt zu thun, oder schlugen dieselben Wege ein, welche sie an ihren Vorgängern gerügt hatten. Innerhalb vier Jahren hat man dem Verein zweimal neue Statuten gegeben, aber auch die vor kurzem angenommenen ändern an dem Wesen der Sache nichts. Jeder Rechenschaftsbericht enthüllt immer wieder das ungeheure Mißverhältniß zwischen den Kosten der Verwaltung und den Leistungen des Vereins. Bei einer Einnahme von 36,000 fl. im letzten Vereinsjahre konnten nur 11,331 fl. auf Ankäufe, Prämien u. s. w. verwandt werden, mehr als zwei Drittel gingen für Regie, Interessen, Provisionen rc. auf, und dabei betrugen die Fracht- und Assekuranzspesen nur 1631 fl. Die im Verhältniß zu den übrigen Kosten auffallende Geringfügigkeit des letzteren Betrages erklärt sich sehr einfach, da in den alten Statuten die Zulassung der Werke von Künstlern, welche nicht Mitglieder des Vereins sind, nur als Ausnahme gestattet wurde. In den neuen hat man es freilich dem Verwaltungsrathe „zur Pflicht" gemacht, ausgezeichnete fremde Künstler zur Betheiligung einzuladen. Allein wenn hierin auch das verschämte Zugeständniß liegt, daß man mit dem Prohibitivsystem es nicht sehr weit gebracht habe, so vermochte die Opposition

gegen die weitere Bestimmung, daß von der für Ankäufe bestimmten Summe höchstens ein Drittel für ausländische Kunstwerke verwandt, und dieses Maximum „in keinem Falle überschritten werden dürfe", doch nicht durchzudringen. Beweis genug, daß die tonangebenden Künstler die statutenmäßige „Förderung der bildenden Kunst" in dem Ankaufe ihrer eigenen Werke erkennen, und am liebsten die auswärtige Konkurrenz ganz fernhielten. Daß aber, so lange solche Krämeranschauungen herrschen, alle Statutenrevisionen den Verein nicht in die Lage bringen werden, die Kunst wirklich zu fördern, das bedarf keiner Auseinandersetzung. Und daß bei alledem die ökonomischen Interessen desselben nicht gedeihen, läßt sich nicht wegleugnen. Das Publikum muß ja ermüden, immer nur die Malereien einiger Dutzend Künstler zu sehen und als Gewinnst zu erhalten, Künstler, unter denen sich sehr achtbare Kräfte befinden, die denn aber doch über das Mittelmaß nicht hinausreichen. Und in dieser Richtung wird auch dadurch nichts geändert werden, daß die Bilder künftig im Künstlerhause gutes Licht erhalten, während sie sich gegenwärtig allerdings mit dem schlechtesten behelfen müssen; wir kennen im Gegentheil so Manchen, der sich dereinst nach dem Zwielicht des jetzigen Ausstellungslokals zurücksehnen dürfte! Die wichtigste Neuerung, welche die letzte Generalversammlung beliebt hat, ist die Umwandlung des bisherigen „Sekretärs" in einen „Direktor"! Dagegen sind in das verflossene Jahr Festtage des Vereins gefallen, wie die Ausstellungen von Werken Rahl's und Waldmüller's.

Auf unsern Bauplätzen herrscht längst wieder große Regsamkeit. Die Votivkirche, welcher in Folge eines vielfach angefochtenen Gemeinderathsbeschlusses die Mittel wieder reichlicher zufließen, wächst jetzt sichtlich auf der einen Seite des Schiffes und die schönen Verhältnisse des Baues treten schon deutlich hervor. Ein anderer Bau Ferstel's, das Palais des Erzherzogs Ludwig Victor an der Ringstraße hat angefangen seine Gerüstschale abzuwerfen, und auch hier kann dem Architekten die Anerkennung nicht versagt werden, daß er die Schwierigkeiten, welche ihm wie bei dem Bankgebäude eine höchst unregelmäßige Gestalt des Baugrundes bereitete, mit ungewöhnlichem Geschick überwunden hat. Das akademische Gymnasium ist bis auf einige Theile der inneren Ausschmückung fertig und das Opernhaus ist so weit gediehen, daß mit Ernst an den inneren Ausbau gegangen werden kann; im Stadtpark geht ein verjüngter Dresdener Zwinger, der sogenannte „Kursalon" seiner Vollendung entgegen. Dies Gebäude liefert eine neue allerliebste Illustration zur Geschichte der Konkursausschreibungen. Wir wissen nicht mehr, wie viele Entwürfe eingelaufen waren, es befanden sich aber sehr hübsche Arbeiten darunter; natürlich entschied man sich für keinen von diesen und hat nun ein Bauwerk hingestellt, welches freilich das Gebäude der Gartengesellschaft wohl schwerlich von dem Schicksal erlösen wird, das Stichblatt aller architektonischen Witze zu sein, aber auch keineswegs zu den künstlerischen Zierden der Stadt gezählt werden darf. Soeben verlautet, daß der Bau des neuen Musikvereinsgebäudes auf höhere Anordnung noch dieses Jahres begonnen werden soll. Die Pläne Hansen's haben schon vor längerer Zeit die behördliche Genehmigung erhalten. Mit den Geldmitteln steht es dagegen keineswegs glänzend. Wir hören, daß der Ertrag aus der einen dem Musikvereine vom Kaiser zuertheilten Staatslotterie bedeutend hinter den Erwartungen zurückgeblieben ist, und es ist bei unserm politisch umdüsterten Horizont leider keine Hoffnung vorhanden, daß die zweite Lotterie günstiger ausfallen werde. ††

Notiz.

Ausgrabungen bei Florenz. Nach einer Korrespondenz im Londoner Athenäum ist man im Begriff, in der Umgegend des alten Bergstädtchens Fiesole bei Florenz umfassende Ausgrabungen vorzunehmen, nachdem unlängst in einem Weinberge der Villa Mozzi die Grundmauern eines Gebäudes, das man für einen etruskischen Tempel hält, bloßgelegt worden sind. Das alte Fäsulä hat bekanntlich außer den Ruinen eines vor Jahren einmal aufgedeckt gewesenen, aber wieder verschütteten antiken Theaters, auch sogenannte cyklopische Mauern aufzuweisen, welche man ebenfalls der altetruskischen Zeit vindiciren will.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



DER ABEND.

Gruppe von Johannes Schilling.

Für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse zu Dresden bestimmt

Zeitschr. f. bild. Kunst. Verlag von E. A. Seemann



DIE NACHT.

Gruppe von Johannes Schilling.

Für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse zu Dresden bestimmt.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

Joh. Schilling's Gruppen für den Treppenaufgang der Brühl'schen Terrasse in Dresden.

Sachsen ist der erste deutsche Staat gewesen, welcher die Kunst wieder als allgemeine Volkssache anerkannte, indem er alljährlich im Staatshaushalt eine bestimmte Summe für öffentliche Kunstzwecke aussetzte. Die treffliche Einrichtung hat sich trefflich bewährt. Die Verwaltung, welche zunächst dem akademischen Rath obliegt, hat sich sorgsam gehütet, auf den von vielen Künstlern gewünschten Irrweg der Gründung einer sogenannten National-Galerie einzugehen; eine solche National-Galerie zum Ankauf neuester Erzeugnisse der Kabinetsmalerei gründen, heißt nicht den Uebeln des herrschenden Markttreibens entgegentreten, sondern nur, durch Eröffnung neuer Absatzquellen den Kunstmarkt erweitern. Man hat sich mit Recht bisher ganz ausschließlich an die Hervorrufung und Förderung großer monumentaler Werke gehalten. Es gilt, die Kunst wieder in den festen und nothwendigen Zusammenhang mit dem wirklichen Leben zurückzuführen. Bereits liegen in Bildnerei und Malerei sehr erfreuliche Ergebnisse vor. Und wie für die Kunst selbst, so können auf die Dauer auch für Staat und Volk die wirksamsten Folgen nicht ausbleiben. Die künstlerische Ausschmückung der Kirchen und öffentlichen Gebäude, der städtischen Plätze und Straßen ist sicher die eindringlichste und nachhaltigste Weise, den im Volk fast erstorbenen Kunstsinn wieder zu heben und mittelbar und unmittelbar auf Handwerk und Gewerbfleiß bildend und veredelnd hinüberzugreifen.

Eine der bedeutendsten Aufgaben, welche in diesem Sinne gestellt wurden, war die plastische Ausstattung der Treppe der Brühl'schen Terrasse. Auf höchsten Befehl wurde dafür die Darstellung der vier Tageszeiten gewählt. Mit der Ausführung wurde der Bildhauer Johannes Schilling betraut; ein jüngerer Künstler, welcher, aus der Schule Hähnels und Rietschels hervorgegangen, seine hohe Begabung bereits durch einige sehr tüchtige Leistungen bethätigt hatte. Schilling ist der Meister der Demiani-Statue in Görlitz.

Die Aufgabe war eine äußerst schwierige und wurde durch den unwillkürlichen Hinblick auf Michel Angelo nur um so schwieriger. Aber der Künstler hat sie so durchaus selbständig, so glücklich und der Natur des Aufstellungsortes angemessen gelöst, daß sein Werk ganz unbedingt zu dem Vollendetsten der gesammten neueren Plastik gehört; sowohl in der Poesie und Feinsinnigkeit der Erfindung, wie in der Wärme und in dem sicheren Stilgefühl der künstlerischen Durchführung.

Wer kennt nicht die Herrlichkeit der weltberühmten Brühl'schen Terrasse, den unvergleichlichen Blick auf die prächtige und liebliche Stadt, auf die stolze und malerische Elbbrücke mit ihrem wogenden Menschengewühl, auf den breiten belebten Fluß, auf die schönen, villengeschmückten Uferhöhen? Und mit diesem bezaubernden landschaftlichen Eindruck stehen auch die Baulichkeiten auf der Terrasse selbst im wohlthuendsten Einklang. Die früheren Brühl'schen Gartenhäuser sind den Zwecken der Kunstakademie und der Kunstausstellung ge-

widmet; dahinter unter grünen Bäumen und Parkanlagen elegante, in heiteren Renaissanceformen erbaute Kaffeehäuser. Es ist eine Welt des edelsten und behaglichsten Lebensgenusses. Es fehlt nichts, als daß endlich einmal die häßlichen langgestreckten alten Pontonschuppen auf der gegenüberliegenden Seite der Neustadt entfernt werden.

Diese maßgebende landschaftliche Stimmung hat der Künstler zart und innig auch zur Grundstimmung seiner plastischen Darstellungen gemacht. Die Bildwerke, welche den Treppenaufgang zu dieser Welt heiterer und edler Lebensfreude zu schmücken bestimmt sind, sind selbst eine solche ideale Welt heiterer und edler Lebensfreude, die dichterische Spiegelung der weihevollen Anmuth schönen und harmonisch in sich befriedigten Menschendaseins.

Die beiden unteren Gruppen, von welchen wir hier die Umrißzeichnungen mittheilen, sind die Darstellungen des Abends und der Nacht. Sie bedurften zur klaren Entfaltung ihrer Idee einer breiteren Figurenfülle. Es ist daher durchaus angemessen und innerlich nothwendig, daß gerade sie die breiteren unteren Treppenwangen einnehmen.

Links auf der der Elbe zunächst gelegenen Seite die Gruppe des Abends. Auf bequemem Sessel ein behaglich sitzender vollkräftiger Mann, rebenumkränzt, nach des Tages Last und Mühe sich mit heiterem Lächeln des erquickenden Labetrunks freuend; ein zur Linken sitzendes, ebenfalls rebenumkränztes Mädchen greift in die Laute und blickt nach einem anderen, an der rechten Seite stehenden Mädchen hinüber, das, ein Tamburin haltend, eben zu jubelndem Tanz vorschreitet.

Rechts auf der der Altstadt zugewendeten Seite die Gruppe der Nacht. In der Mitte eine sitzende hohe und edle Frauengestalt, durch den Halbmond als Göttin der Nacht bezeichnet; die Augen fast geschlossen, das Haupt schlafbefangen auf die Schulter geneigt. Zur Rechten halbliegend ein schlummernder Knabe, über welchen die Göttin ihren schützenden Mantel hält; zur Linken der Traumgott als geflügelter Götterknabe, dem Schlummernden mit besorgter Zärtlichkeit holde Träume zuflüsternd.

Auf den oberen Treppenwangen entspricht der Gruppe des Abends die Gruppe des Morgens, der Gruppe der Nacht die Gruppe des Tages. Es ist ein feiner Zug künstlerischer Charakteristik, daß hier nur stehende Gestalten vorgeführt werden. Der Morgen und der Tag ruft zu frischer That auf; nur dem Abend und der Nacht ziemt süße Ruhe. Und zugleich wird dadurch im wirksamen Gegensatz zu den breiteren Untergruppen ein leichterer Aufbau gewonnen.

Die Gestalt des Morgens ist die Gestalt einer hohen, kräftig aufblühenden Jungfrau, mit anmuthiger Bewegung ihr Gesicht entschleiernd, fest und ahnungsvoll in das junge Tageslicht hinausschauend; links ein Mädchen eben erwachend und sich vom Lager erhebend, rechts ein anderes Mädchen Blumen begießend. Und die Gestalt des Tages ist ein schöner kräftiger Jüngling, in der gesenkten Rechten ein blumenspendendes Füllhorn, in der emporgehobenen Linken einen Lorbeerreis als Siegespreis haltend; zu beiden Seiten Knaben, welche nach dem Füllhorn und Lorbeer als dem Lohn strebender Tüchtigkeit hoffnungsreich aufblicken.

Die Ausführung ist in kolossalem Maßstab gehalten. Die Höhe der unteren sitzenden Figuren wird, von der Plinthe bis zum Scheitel berechnet, acht Fuß, die Höhe der oberen stehenden neun Fuß betragen. Diese Größenverhältnisse wurden nicht blos durch die bedeutende architektonische Umgebung gefordert; sie tragen wesentlich auch dazu bei, die poesievolle Wirkung der Darstellungen selbst zu steigern und dieselben über das blos Decorative herauszuheben.

Es ist eine plastische Idylle. Einfache, rein menschliche Zustände, deren tiefe Poesie

um so mächtiger und herzgewinnender wirkt, da die Gedanken und Motive so durchaus natürlich und in sich nothwendig und darum so faßlich und anschaulich sind.

Wir betonen diese schlichte Sachlichkeit und die aus ihr entspringende überzeugende Klarheit um so nachdrücklicher, je mehr einzelne Richtungen nicht blos der heutigen Plastik, sondern fast noch mehr der heutigen Malerei in Gefahr sind, wieder ganz und gar der alten abgelebten Allegoristerei zu verfallen, welche man freilich, da die Allegorie nachgerade in verdienten Verruf gekommen ist, jetzt durch den vornehmeren modischen Namen künstlerischer Symbolik zu beschönigen sucht. Geht man dieser sogenannten künstlerischen Symbolik näher auf den Grund, so gewahrt man bald, daß sie meist auf einer wunderlichen Verwechselung des Tiefen mit dem Dunkeln und Spitzfindigen ruht. Goethe hat in der Einleitung zu den Propyläen das schlagende Wort: „Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüth.“

Und die künstlerische Durchführung ist von dem gleichen Geiste reinster Kunstidealität durchhaucht. Man sieht überall, wie sinnig und liebevoll der Künstler sich an dem Alten geschult hat; ja in einzelnen Figuren, wie z. B. in der Hauptgestalt der Gruppe des Abends läßt er sogar sehr bestimmt allbekannte Typen der giechischen Formenwelt anklingen. Aber die tiefe Innerlichkeit und Seelenhaftigkeit seiner ganzen Auffassungs- und Empfindungsweise stellt ihn doch weit mehr noch auf den Boden der besten Zeit der italienischen Renaissance, welche das große Lebensgeheimniß aller modernen Kunst, die wärmere Gemüthstiefe der christlichen Bildung mit dem unverbrüchlichen Stilgefühl und Formenadel der Antike zu durchdringen und zu verklären, für immer mustergiltig und zielzeigend gelöst hat. Offenbar hat vornehmlich Rafael auf den Bildungsgang unseres Künstlers sehr bestimmend eingewirkt.

Der durchgebildetste Sinn für plastische Schönheit und Großheit in den Körper- und Gewandformen, und dabei die wärmste und lebendigste und doch durchaus stilvolle Individualisirung. Und ein wunderbar feiner, fast möchte man sagen, wahrhaft melodischer Linienrhythmus nicht blos in der Anordnung und im Aufbau jeder einzelnen Gruppe, sondern auch in der festen und einheitsvollen Beziehung der sich gegenüberstehenden entsprechenden Gruppen untereinander. Die reizvolle Art, wie die Gestalten der Gruppe der Nacht und die Gestalten der Gruppe des Abends in allen ihren Formen und Bewegungen in den belebtesten und wirksamsten Gegensatz gestellt sind, und wie dennoch die Konturen dieser Gruppen sich abrunden und harmonisch zusammengehen, ist für den heiter-harmonischen Gesammteindruck von der entscheidendsten Bedeutung.

Außerhalb Dresdens ist bisher nur die Gruppe der Nacht bekannt geworden. Sie wurde von dem Preisgericht der Weimarer Goethestiftung gekrönt, und ebenso fand sie auf den Kunstausstellungen in Berlin und Wien die lauteste Anerkennung und Bewunderung. Die Gruppe des Abends, welche inzwischen vollendet wurde, ist von derselben Trefflichkeit. Die Skizzen der beiden oberen Gruppen verbürgen, daß diese hinter den unteren nicht zurückstehen werden. Schilling hat sich durch dieses Werk den ersten Künstlern der Gegenwart angereiht.

Um so bedauerlicher ist es, daß die Ausführung in unzulänglichem Sandstein erfolgt. Einzig in der lebenswarmen Idealität des Marmors kann das innerste Wesen dieser herrlichen Bildwerke, kann ihr feines psychisches Leben zu angemessenem Ausdruck und zu voller Wirkung kommen. **Hermann Hettner.**

Die Nonne.

Gedicht von Ludwig Uhland *).

Im stillen Klostergarten
Eine bleiche Jungfrau ging,
Der Mond beschien sie trübe;
An ihrer Wimper hing
Die Thräne zarter Liebe.

„O wohl mir, daß gestorben
Der treue Buhle mein!
Ich darf ihn wieder lieben:
Er wird ein Engel sein
Und Engel darf man lieben.

Sie trat mit zagem Schritte
Wohl zum Mariabild,
Es stand in lichtem Scheine,
Es sah so muttermild
Herunter auf die Reine.

Sie sank zu seinen Füßen,
Sah auf mit Himmelsruh,
Bis ihre Augenlieder
Im Tode fielen zu;
Ihr Schleier wallte nieder.

Ravello.

Aus dem Cyclus italienischer Landschaften von Bernhard Fries.

Mit Abbildung **).

So verschiedene Urtheile man auch über die Kunstschöpfungen hören mag, die König Ludwig I. von Bayern in München hervorgerufen, wie vieles davon auch längst keiner Beachtung mehr gewürdigt wird, eine dieser Produktionen wenigstens hat die Probe eines Menschenalters mit dem glänzendsten Erfolge bestanden, in ihrer Bewunderung sind heute alle Stimmen noch viel einiger, als da sie entstand. Aus den verschiedensten Gründen in der That; aber das ist ja gerade das Charakteristische wahrhaft klassischer Werke, daß sie nicht nur Jedem Etwas bieten, sondern auch Jedem etwas Anderes, daß sie unerschöpflich sind wie die Natur selber.

Wer München kennt, dem braucht nicht erst gesagt zu werden, daß hier von Rottmann's Fresken in den Arkaden des Hofgartens die Rede ist, bei denen die Einen von der stilvollen Auffassung, dem rhythmischen Reiz des Ganzen, die Anderen von der Erhabenheit oder der bezaubernden Lieblichkeit mancher Scenen, von der unübertrefflichen Auffassung des Charakteristischen, der eigenthümlichen Schönheit der Färbung, Einzelne sogar vorzüglich von dem ungemein großartigen Vortrag, der nie wieder so erreichten Pinselführung angezogen, Alle aber auf irgend eine Art durch den mächtigen Genius gefesselt werden.

*) Hierzu die beigegebene Radirung von E. Neureuther.

**) Facsimilirte Nachbildung der Handzeichnung des Künstlers.



Die Nonne.

Gedicht von Ludwig Uhland

Das Originalgemälde befindet sich im Besitz des Freiherrn von Schack in München.

Verlag von E. A. Seemann in

Nichtsdestoweniger hat gerade die Richtung, welche Rottmann einschlug, in der Münchener Landschaftsmalerei zwar sehr zahlreiche, aber nur wenige bedeutende Nachfolger gefunden, ja sonderbarerweise war der Einfluß dieser herrlichen Produktion lange Jahre, wie seinerzeit der des Claude, geradezu ein ungünstiger, da fast lediglich die Schwächen des Meisters, besonders sein in der Oelmalerei oft buntes und schweres Kolorit, seine dieserhalb bisweilen gesucht erscheinenden Effekte nachgeahmt wurden und in den Werken vieler damaligen Münchener Maler seine Spur nur an den grellen schreienden Beleuchtungen, an der tapetenartigen Oede des Vortrags, oder an den manierirten Konturen zu erkennen war. In die Fußstapfen eines Riesen zu treten, ist für gewöhnliche Menschen eben immer sehr anstrengend und man kommt leicht außer Athem dabei. Wirklichen Nutzen hatten nur die von dem großen Meister, welche, wie Morgenstern z. B., sich wohl an einzelnen seiner Vorzüge, speciell an seiner Linienführung zu bilden suchten, im Uebrigen aber sich ein ganz eigenes Genre schufen. Die vielen verunglückten Nachahmungen hatten sogar die Wirkung, daß die Veduten- oder, wenn man lieber will, die ganze historische Landschaftsmalerei in München förmlich in Verruf kam und die Maler nichts so sehr mieden als eine sogenannte „schöne Gegend".

Es ist ihnen das leider oft nur zu gut gelungen. — Und doch malten nicht nur Rottmann, nein auch Claude, Poussin, Milet, Rubens fast nichts als solche „schöne Gegenden", d. h. solche, wo die Natur einen besonderen Reichthum an schönen Farben und Formen entfaltet, der für den Künstler allerdings schwer zu bewältigen ist. Wenn dies unserer Landschaftsmalerei sehr selten gelang und sie es daher zuletzt principiell vermied, um nicht, wie gewöhnlich in solchen Fällen, bunt, schreiend, unruhig, stimmungslos und kläglich nüchtern, statt reich und poetisch zu werden, so hatte das einerseits seinen guten Grund in unserer unausgebildeten Technik, in unserem schlechten Kolorit, welches den Künstlern die harmonische Durchbildung reicher Gegenstände fast unmöglich machte, andererseits aber auch in der realistischen Tendenz der Zeit, die aller Stilisirung der Form, aller Größe und Erhabenheit derselben abgeneigt, sich am liebsten auf das Kleine warf und in diesem groß zu sein suchte. — Man konnte und kann heute noch in weiten Kreisen die Größe nicht einmal an der Landschaft vertragen, alles Mächtige war dieser Anschauung zuwider, die Anhänger des Realismus forderten überhaupt kein reichgegliedertes Ganze, sie begnügten sich mit greifbarer Wahrheit der Stücke oder Stückchen. Den oft in einer Person vereinigten Gegensatz zu diesen nüchternen Realisten bildeten die Gefühlsschwärmer, die Romantiker, welche bei der strengen Form dramatischem Leben abhold, sich mit einer einzelnen lyrischen, bald süßlichen, bald schauerlichen, meist melancholischen, auch katzenjämmerlichen Stimmung zu begnügen geneigt waren, kurz, unser deutsches Gemüth kam vor lauter süßer Innigkeit aus Schlafrock und Pantoffeln, aus der armseligsten Alltäglichkeit gar nicht mehr heraus: alles Heroische, Ernste, Ideale in der Kunst war und ist auch heute noch dem Philisterium der Mehrzahl ein Gräuel. Die jeweiligen Stimmungen und Seelenzustände eines Volkes malen sich eben am Ende in jeder Art seiner Produktion; weil wir uns gestehen mußten, daß wir uns die letzten Jahrzehnte im Spiegel der Geschichte ziemlich schlecht ausnahmen, so war uns alles große historische Pathos sogar in der Kunst zuwider, wir konnten die Welt nicht klein und eng und bürgerlich genug kriegen, — das Pathetische hatte sich uns so oft als hohl erwiesen, daß wir jedem mißtrauten, der in Kunst und Leben Neigung dazu zeigte. Das pathetische Element in der Kunst manifestirt sich aber vor allem durch die Stilisirung, durch die Weglassung des Zufälligen und die Beschränkung auf das Wesentliche, die das Zufällige zerstreut; das Pathos verlangt Concentrirung. Gerade diese war uns aber das Zuwiderste, wir wollten ja von der Kunst zerstreut, nicht gesammelt,

wohl gar auch noch erschüttert werden; was ist überhaupt unangenehmer als das Wesentliche, die Pflicht, was lustiger als die Beschäftigung mit Nebendingen? Auf den Rock kommt es uns an, nicht auf den Kopf, auf das Niedliche, nicht auf das Große! Giebt es doch nichts Unbequemeres als dieses Letztere!

Indeß so verhaßt es ihr ist, so kann die Welt das Bedeutende, wie das Pathos, doch nicht allzulange entbehren, sie bedarf der Kraft, der Leidenschaft, der Erschütterung dennoch von Zeit zu Zeit, wie wüthend sich der Philister auch gegen den Störer seiner Ruhe auflehne. Und auch für uns scheint nach achtzehnjährigem Schlummer wieder eine solche Phase gekommen zu sein; das Auftauchen einzelner großer Werke, das allmälige Wiederaufnehmen pathetischer Richtungen in die Gunst des Publikums ist ein ziemlich sicheres Zeichen für die Wandlung des Geschmackes.

Am charakteristischesten in dieser Beziehung ist der außerordentliche Beifall, den die Preller'schen Landschaften in Deutschland neuerdings auch beim großen Publikum gefunden haben. Es sind Werke, die der deutschen Kunst wahrhaft zur Ehre gereichen. Daß dies aber dem sechzigjährigen Preller erst jetzt widerfährt, daß auch Genelli, Rahl, Führich, ja selbst der anmuthige Schwind erst in den letzten Jahren zu eigentlicher Popularität gekommen sind, mit ihren Bestrebungen einen weiten Kreis von Bewunderern finden, während sie lange Perioden hindurch fast ignorirt wurden, das ist als ein Zeichen der Zeit, bedeutsamer als manchem scheinen mag.

Aus derselben so lange angefeindeten Kunstanschauung heraus, in welcher diese Männer sich begegnen, ist auch der Cyclus von 40 italienischen Landschaften entstanden, welchen Bernhard **Fries** jetzt nach jahrelanger opfervoller Arbeit beendigt hat und von welchem wir ein Bild nach des Meisters Handzeichnung in Holz geschnitten bringen. Ein paar Abtheilungen dieser gemalten Wanderung durch ganz Hesperien haben ihren Weg schon durch Deutschland gemacht und einen anfangs vielbestrittenen, doch allmälig steigenden Beifall gefunden, welcher die größere Hälfte der Bilder den Rückweg nicht mehr finden ließ. In der jetzt vollendeten letzten Serie dürfte der Beifall wohl auch seinen Höhepunkt finden, da ein sehr bedeutender Fortschritt des Künstlers sich in ihr vorzüglich nach der Seite des Kolorits hin manifestirt, dessen Behandlung bei der ersten noch vielfach an Flüchtigkeit und Härte litt, weshalb sie der Meister und zwar mit entschiedenem Erfolg gänzlich überarbeitet hat, so daß man sie jetzt den hervorragenderen Erzeugnissen unserer Landschaftsmalerei unbestreitbar zuzählen muß.

Fries ist direkt der von Rottmann eingeschlagenen Bahn gefolgt, nicht als Nachahmer, aber als eine verwandte, wenn auch durchaus selbständige Natur, deren Ideale wesentlich dieselben wie die des berühmten Vorgängers sind. Mit einer ungewöhnlichen künstlerischen Kraft ausgestattet, ist es ihm daher auch gelungen, in dieser Bilderreihe uns eine reife Schöpfung zu geben, die durch Größe der Formenanschauung, edle Vereinfachung und Beherrschung, kurz, ächt historische Auffassung des Stoffes auf das Erfreulichste an Rottmann erinnert und doch vollkommen eigenthümlich erscheint.

So ist z. B. bei dem vorliegenden Blatte die Aehnlichkeit mit jenem Meister in der schönen Gliederung des Terrains, der Weite und Größe des Raumes, der harmonischen Durcharbeitung der Linien unverkennbar; man könnte aber eben so gut auch an Milet oder Gaspar Poussin denken. In einem Stück unterscheidet sich Fries sogar sehr entschieden von Rottmann, in seiner Vorliebe für die Darstellung der Baumnatur, der Rottmann eher aus dem Wege ging. Seine Zeichnung ist auch hier schön und voll Verständniß, obwohl in der Behandlung der Ausladungen nicht ohne Manier, was man ihm bei der des Terrains, die ein großes und wohlthuendes Verständniß der Erdformen zeigt, in keiner

Weise vorwerfen kann. Im Ganzen geben wir daher auch denjenigen Bildern, in denen der Hintergrund die Hauptrolle spielt, den Vorzug; so erscheint z. B. Massa di Carrara mit seinem stolzen Schlosse durchaus grandios in der Auffassung, nicht minder Civitella, wo der Berg zur Rechten von ungemeiner Schönheit ist. Höchst pikant wird man auch die Darstellung der römischen Campagna mit dem Monte Genaro im Hintergrunde, sowie den Soracte finden, der überhaupt durch Feinheit der Farbe und Größe der Zeichnung zu den besten Bildern der Serie gehört.

Ein besonderer Vorzug von Fries ist die geschickte Lichtvertheilung, das Stilvolle auch in der Behandlung der Lüfte, immer aber wird, so kräftig und eigenthümlich auch seine Färbung oft ist, doch der Hauptreiz seiner Bilder in der schönen und edeln Komposition, in der großen und poesievollen Auffassung der Natur im Ganzen und nicht in der Schönheit des Details, besonders der Vordergründe, die ihm meist etwas einförmig gerathen, zu suchen und zu finden sein. **Fr. Pecht.**

Recensionen.

Gustav König Psalmenbilder (Psalm 19, 23, 90, 103.) gestochen von H. Merz. Bern, Verlag von Carl Mann. 1865.

⊿ Ueber Arbeiten wie die Psalmenbilder von G. König ist Uebereinstimmung des Urtheils schwer zu erlangen. Auffassung und poetische Verarbeitung des Inhalts drängen sich der Betrachtung so sehr als erster Gegenstand auf, daß man Gefahr läuft, der Unbilligkeit geziehen zu werden, wenn man sie vorwiegend nach dem ästhetischen und künstlerischen Werthe abschätzt. Ein Kunstblatt aber hat sich in dem Zwiespalte zwischen dem Eindruck der Gesinnung und der Leistung angesichts eines bildnerischen Werkes immer auf seine Pflicht zu berufen, und es geziemt ihm unter allen Umständen den Gesichtspunkt hervorzukehren, welcher seiner Aufgabe entspricht.

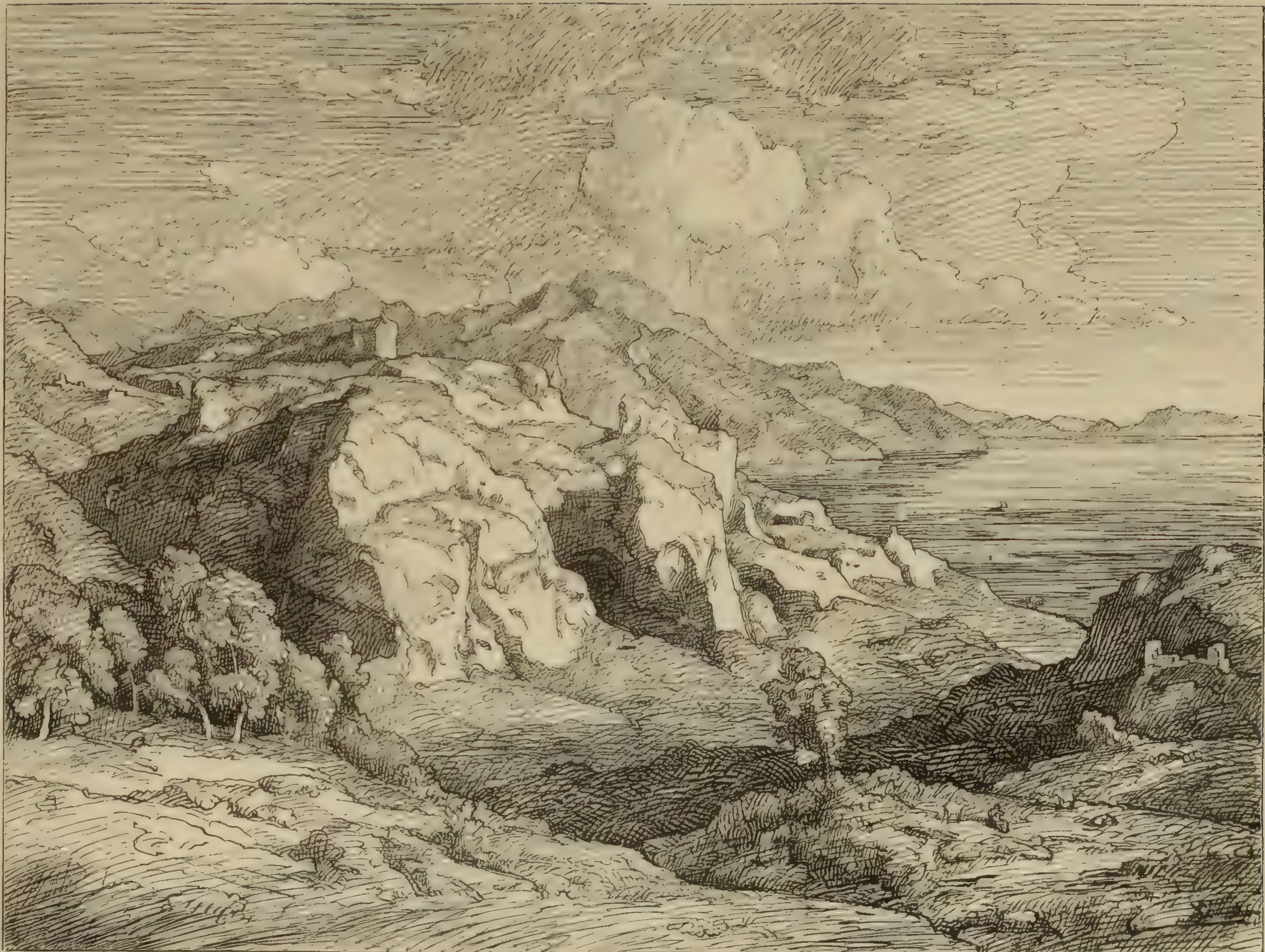
Die Kompositionen wollen jedesmal den Inhalt eines Psalms in einem nach dem Gedankengange der Dichtung gegliederten Gesammtbilde wiedergeben: gewiß ein künstlerisch gerechtfertigtes und ausgiebiges Problem. Recht sinnig ist der Künstler demselben nachgegangen, indem er die einzelnen Momente nach Maßgabe ihrer Darstellbarkeit und ihrer Bedeutung so zusammenstellt, daß reiche symbolische Bezüge angedeutet werden. Aber während der eigentliche Bereich der künstlerischen Leistung erst jenseits dieses Zugeständnisses beginnt, hört unsere Anerkennung leider sehr bald hinter dieser Grenze auf. So hübsch auch manche der Gruppen entworfen sind, die Stilforderungen, die mit der Wiedergabe solcher Momente unweigerlich verbunden sind, gehen fast durchweg leer aus. Es fehlt die Größe der Motive in der Komposition, die Einfachheit und Klarheit der Linienführung, die Energie des Formensinnes, der Geschmack bei der Raumerfüllung bis auf wenige Anläufe. Durchweg begegnet uns eine genrehafte Behandlung, mitunter Einzelnheiten, die es lebhaft bedauern lassen, daß der Künstler sie durch Benutzung in solchem Zusammenhange in einen Rahmen gestellt hat, in dem sie verkümmern, während sie, an ihrem Orte und zu gebührend bescheidenem Zwecke verwendet, ganz artig und anmuthig zu wirken vermöchten. Ueberhaupt bekommen wir fast bei allen diesen Bildern den peinlichen Eindruck, daß der Künstler sein Talent zur Lösung einer Aufgabe angestrengt hat, die ihm nicht adäquat ist; daher das Gezierte und Utrirte, das viele der Figuren an sich tragen, weil sie eine Sprache zu reden gezwungen sind, zu der ihnen der Schnabel nicht gewachsen ist. Overbeck's Sakramente, die allerdings für diese Psalmenbilder eine sehr ungünstige Folie bilden, können lehren, wessen es zur Durchführung solcher Unternehmungen bedarf. — Schließlich noch ein Wort über Beiwerk und architektonische Anordnung. Der

Künstler bedient sich hierzu theils phantastischer tropischer Pflanzengebilde, theils spätgothischer, ebenfalls sehr phantastisch beladener Ornament- und Struktur-Motive. Beides halten wir für sehr verfehlt. Denn die Vegetationsformen, die er anwendet, zeigen fast nur sehr unklare und unschöne Massen, und was die Gothik betrifft, so sehen wir hier wieder einmal recht deutlich, daß sie dazu nicht taugt. Sie bietet von Haus aus keine Räume für selbständige Figurenkompositionen dar, und wenn sie ihr, wie es hier geschieht, mit starker Verletzung der organischen Stilgesetze abgetrotzt werden, so straft sie den Versuch dadurch, daß ihr unruhiger Apparat die Wirkung der Figuren beeinträchtigt. Bei den Anklängen an romanische Formen ist dieß schon minder auffällig, obgleich sie für diese Kompositionen viel zu wuchtig sind. — Wir wünschten den Künstler zu den bescheideneren Aufgaben zurückkehren zu sehen, die er sich früher gestellt hat. —

Andresen A., Die deutschen Maler-Radirer (peintres graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken. I. Bd. 1. Abth. Leipzig, Verlag von Rudolph Weigel. 1866. 8.

Verfasser und Verleger fahren rüstig fort in ihrer Buchführung über die Leistungen der deutschen Kupferstechkunst. Unter obigem Titel haben sie wieder ein neues Conto eröffnet, und zwar ist dieses der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart gewidmet, nicht längst vergangenen Jahrhunderten. Dieser Umstand läßt das Unternehmen als besonders dankenswerth erscheinen und verleiht dem Werke eine ganz eigenthümliche Bedeutung für unser Kunstinteresse. In Plan und Einrichtung schließt sich dasselbe dem „Deutschen Peintre-Graveur" des Verfassers an, nur daß das neue Werk nicht band- sondern lieferungsweise in zwanglosen Heften erscheint. Es soll zugleich die Fortsetzung des „Deutschen Peintre-Graveur" bilden, indem es da anknüpft, wo jener nach seiner Vollendung aufhören soll: nämlich in der Periode des Auflebens der neuen Deutschen Kunst durch A. Carstens. Das vorliegende erste Heft enthält Joseph Anton Koch, Joh. Martin von Wagner, deren Radirerwerk allerdings bloß in einer Nummer besteht, Joh. Christian Dahl mit vier Blättern, Ludwig Haach, Ferdinand Berthold, Wilhelm von Kobell, Carl Sprosse und P. Heinel. Das zweite Heft wird das reiche Werk des gepriesenen Joh. Christ. Reinhart füllen.

Die Beschreibung der einzelnen Blätter ist kurz und bündig, aber ganz ausreichend, die weitere, zuweilen eingehende biographische Einleitung jedes Werkes besonders erfreulich. In jeder Hinsicht ist ja die zuverlässige und vollständige Aufzeichnung der Gegenwart leichter möglich, als etwa einer späten Folgezeit, der solche Zusammenstellungen gewöhnlich überlassen bleiben. Auf eine allseitige Vollständigkeit scheint Andresen auch auszugehen, und wir zweifeln nicht, das er jede empfindlichere Lücke in seinen Verzeichnissen wird zu vermeiden wissen. Bei aufmerksamer Prüfung des Werkes Wilhelms von Kobell haben wir denn auch bloß die veränderte Wiederholung der Folge von 16—21. 6 Blatt. „Die Reiter" vermißt; ferner zwei kleine liebliche radirte Blätter, die wir die „kleinen Tambours" nennen würden. 1.) Ein Knabe und ein Mädchen, beide mit einer Art Grenadiermütze auf dem Kopfe, eifrig die Trommel schlagend, von vorne gesehen; im Hintergrunde eine Stadt; unten das Monogramm W. K. 2.) Dieselben von rückwärts gesehen; Pendant zum vorigen Blatte; unbezeichnet. — Doch weit entfernt das Verdienst der Verfassers zu unterschätzen, theilen wir vielmehr aufrichtig seinen Schmerz darüber, daß nach dem so guten, reichen und vielversprechenden Anfang im ersten Drittel unseres Jahrhundertes die deutsche Aetzkunst vernachlässigt worden ist, daß in unseren Tagen der hohe Werth derselben von unserer Künstlerwelt nicht mehr recht gefühlt und anerkannt zu werden scheint, indem alle Welt zur mechanischen Reproduktion der Gemälde und Zeichnungen durch die Photographie greift. Laut und immer wieder möchten wir es wiederholen, daß selbstthätiges Schaffen ungleich höher steht als mechanische Vervielfältigung, daß die letztere niemals das erstere ersetzen kann. Daß dies erkannt und lebhaft begriffen werde, daß unsere Künstler wiederum zur schwierigen aber rühmlicheren Aetzkunst greifen, ist zum Theil der Zweck des neuen Peintre Graveurs, der Denksteine den ältern Meistern setzend, anregend und aufmunternd auf



RAVELLO.

Aus dem Cyclus italienischer Landschaften von Bernhard Fries.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

jüngere Kräfte wirken will. Möchte doch dieses Ziel des Unternehmens von Erfolg gekrönt sein! Möchten unsere Künstler daraus ersehen, daß die Radirung ihren unschätzbaren Werth in den Augen der Kenner nicht eingebüßt habe! Als wahre unverfälschte und dauerhafte Handschrift des Künstlers bleibt dieselbe nach wie vor das würdigste Mittel malerischer Publicität. Wie lange wollen unsere Künstler darauf verzichten, um ihren Namen, ihre Popularität, vielleicht ihre Zukunft von einem chemisch-optischen Fabrikate abhängig zu machen, oder ihre Werke der Hand eines gedankenlosen Technikers preiszugeben? Ist auch das künstlerische Schaffen im Großen erfreulicher und lohnender, so schließt dasselbe doch die Ausführung im Kleinen nicht aus und verträgt sich recht wohl mit der Sorge um eine treue Reproduktion. Wir können eben nicht immer bloß mit großer Münze zahlen, wir brauchen auch Scheidemünze; und hat diese nur ihr richtiges Gepräge, dann hat sie auch bald einen um so besseren Cours.*) μ. ϑ.

Geschichte des modernen Geschmacks von Jacob Falke. Leipzig, T. O. Weigel. 1866. 8.

Wie Zettel und Einschlag des Gewebes durchkreuzt sich bekanntlich ein Spiel zusammenwirkender Fäden in allem Denken und Schaffen der Menschheit. Aus der dunklen Verflechtung ursprünglicher Naturanlagen mit dem unabwendbaren Drange der Verhältnisse bildet sich der Charakter des einzelnen Individuums wie ganzer Stämme und Nationen, ja was man so den Geist der Zeiten heißt, ist in Wahrheit auch nichts Anderes, als die verhängnißvolle Komplikation von Kräften, welche sich zuwider zu laufen scheinen und doch ewig an einander gebunden sind.

Im Heros erblicken wir die Personifikation der einen dieser Kräfte; das Gute, Große, Ideale, was in der Menschheit steckt, ist in ihm verkörpert, und unter allen Eigenschaften, die wir ihm beilegen, ist die Sieghaftigkeit über das Gewöhnliche, das Niedrige und Schlechte, eine der hervorragendsten. Ob es einen Stall auszumisten, einen Löwen zu bezwingen oder ein Volk zu civilisiren giebt, ist gleichgültig: Kampf und heiße Arbeit kostet es in allen Fällen, und der Heros vollbringt sie.

Auch auf dem Felde des Geistes und der Kunst giebt es, wie Jedermann weiß, derartige Heroen. Nur sind wir übereingekommen, sie hier anders zu nennen. Die Sprache wechselt gleichsam ihre Symbole; an Stelle des Keulenschlages des Heros tritt der Flügelschlag des Genius. Aber in Wahrheit schwebt auch dieser nicht über der Welt, sondern auch für ihn gilt es, die Welt zu erobern, indem er sie überwindet. Auch ihm ist die Verflechtung mit ihr und der Kampf nicht erspart.

Was uns der sinnige Verfasser dieses Buches hier vorführt, ist eigentlich eine Reihe von solchen Kampfscenen, von Schlachtgemälden aus der Geschichte des Geistes. Er will nicht das in sich zusammenhängende Werk „bestimmter historischer Persönlichkeiten" schildern, wie es die Kunstgeschichte in den Vordergrund ihrer Betrachtung stellt, sondern er sieht vielmehr von allem Individuellen und Subjektiven ab, um vorzugsweise den „Geschmack des personifizirten Zeitgeistes", wie er sich in den allgemeinen Formen des Lebens, in Sitte, Tracht, Kunstanschauungen und im Stil der dem Leben dienstbaren Kunstgewerbe darstellt, in großen Zügen zu entwickeln. Man erkennt hieraus deutlich, daß das Falke'sche Buch eine sehr willkommene, um ihrer Neuheit wegen doppelt erwünschte Ergänzung unserer kunstgeschichtlichen Literatur bieten muß. Diese Eigenschaft liegt aber nicht nur in der angedeuteten Wahl des Gesichtspunktes, sondern sie überträgt sich auch auf das ganze Detail der Darstellung, welches ebenfalls nur an einzelnen Stellen das landläufige Material der kunstgeschichtlichen Literatur berührt, in der großen Masse dagegen völlig frisch und selbständig aus reicher eigener Anschauung erwachsen ist. Allerdings hat sich der Autor hiermit selbst eine ganz bestimmte Grenze gezogen. Er läßt uns jene Heroen der Menschheit, welche sich über dem Dahinrollen

*) Indem wir die obigen Worte des geehrten Herrn Referenten aus voller Seele unterstützen, fordern wir die Leser d. Bl., Künstler und Kunstfreunde auf, uns durch Beschaffung von Radirungen lebender Meister, die sich zu künstlerischen Beilagen dieser Zeitschrift eignen, behülflich sein zu wollen. Dieselben finden stets bereitwillige Aufnahme. A. d. R.

der Jahrhunderte hinweg die Hände reichen, wohl zuweilen von fern erblicken; aber sein eigentliches Augenmerk sind sie nicht. Er schildert weniger, was sie geschaffen und aufgebaut, als vielmehr was die Geister der Zeiten, in denen sie gelebt und gekämpft, von dem durch sie Geschaffenen wieder niedergerissen haben. Er verfolgt die Teufeleien und Albernheiten der Menschen, wodurch der „Geschmack“ bestimmt und alle die ewigen Schwankungen der Mode hervorgerufen wurden, mit der ganzen Ehrlichkeit der modernen Wissenschaft und wenn uns dieser gesunde Realismus auch manche liebgewordenen Illusionen zerstört, so hält er uns dafür um so fester auf dem Boden der Wirklichkeit. Wir lernen durch ihn kennen, wo wir stehen.

Dieser praktische Gesichtspunkt ist überhaupt bei allen neueren Arbeiten Falke's der in erster Linie maßgebende. Durch seine Stellung an dem neu gegründeten österreichischen Museum in Wien hat er Gelegenheit, nicht nur immer neue Schätze aus der Verborgenheit unserer alten Museen, Schatzkammern und Privatsammlungen hervorziehen zu helfen und kennen zu lernen, sondern auch die tausendfältigen Beziehungen, in denen dieselben mit den Bedürfnissen und Neigungen des heutigen Publikums stehen, unbefangen zu studiren. Einer der wesentlichen Vorzüge dieses Museums und ähnlicher Institute aus neuester Zeit besteht ja eben darin, daß sich hier zu wirklicher Berührung der alten Kunst mit der Produktion der Gegenwart stete Gelegenheit bietet, während unsere alten Museen zu bloßen Repertorien für die Gelehrten oder Schaustellungen für den flüchtigen Besuch der Neugierigen, insbesondere des durchreisenden Publikums herabgesunken waren. Falke hat denn auch in seinem Schlußkapitel der Praxis und dem Geschmack der Gegenwart einige dankenswerthe Beobachtungen gewidmet. Er knüpft an den bekannten Umschwung der heutigen Industrie seit der ersten Londoner Weltausstellung an und zeigt namentlich die stete Abnahme der französischen Alleinherrschaft auf dem Gebiete der Mode und des Geschmacks. „Während das Wesen des französischen Geschmacks in leichter, meist gedankenloser Phantastik besteht, der es nur um den gefälligen, anmuthigen Schein zu thun ist, trachtet der Umschwung in seiner neuen Richtung den Geschmack gerade davon so wie von allem Unsinn, der unausbleiblich damit verbunden ist, zu befreien; er will den Geschmack auf vernünftige Prinzipien stellen und das wahrhafte Verständniß des Schönen in Relief und strenger, stilisirter Zeichnung, das Gefühl für die Form und lebendige, ächte Farbenwirkung wiederbringen.“ Diese Andeutungen verführen den Verfasser jedoch keineswegs zu dem doktrinären Bekenntniß einer gewissen unfehlbaren Stilrichtung; er hält sich überhaupt von jeder Tendenz mit Vorbedacht fern und bewahrt auch bei der Betrachtung der gegenwärtigen Zustände die ruhige geschichtliche Betrachtungsweise, die seinem Buche zugleich den Stempel der gediegensten Unterhaltungsliteratur aufdrückt.

In dieser Beziehung möchten wir schließlich noch auf den Abschnitt über die Rococozeit und den Zopf besonders aufmerksam machen. Keine Zeit ist vielleicht in aller ihrer Tollheit konsequenter und in dieser Beziehung für uns, die wir gar keinen Stil zu haben scheinen, interessanter als diese. Falke verfolgt sie mit aller Liebe, der nur der Kulturhistoriker fähig ist, bis in das feinste Geäder ihres Wesens, von den großen Konceptionen ihrer Architekten bis in das berauschte Formenspiel ihrer Stuccatoren, von den Grundlagen des politischen und socialen Lebens bis zu den Chinoiserien und Bizarrerien in Tracht und Luxus und zeigt namentlich durch alle Gebiete des geistigen und künstlerischen Schaffens das unaufhaltsame Hindrängen zu einem tiefen Umsturz der gesammten Kultur, welche nur durch ein Zurückgreifen zu den letzten Wurzeln der modernen Gesittung vor gänzlicher Barbarei zu retten war.

Somit empfehlen wir das Falke'sche Buch den weitesten Leserkreisen. Auch für das gebildete Damenpublikum, in dem, wie u. A. die neueste klassische Mode zeigt, der historische Sinn ebenfalls zu erwachen scheint, dürfte ein solcher Ueberblick über die Entstehung aller unserer modernen Trachten, Sitten und Lebensformen, wie ihn der Verfasser hier bietet, gewiß ein Gegenstand von ungewöhnlichem Interesse sein.

C. v. L.

Leitfaden zur Kunde des heidnischen Alterthumes mit Beziehung auf die österreichischen Länder von Dr. Ed. Freiherr von Sacken, Custos des k. k. Münz- und Antikenkabinetes. Mit 84 in den Text gedruckten Holzschnitten. 8°. Wien 1865, Wilh. Braumüller.

Kunst und Alterthum sind als Objekte wissenschaftlicher Betrachtung mit Recht in unserer Zeit mehr geschieden worden, indem man sich dort der ästhetischen Principien, hier der Principien einer in sich zeitlich und ethnographisch abgeschlossenen Kulturwelt bewußt ward. Trotzdem stehen diese Gebiete in engem Zusammenhang und nothwendigem Wechselverkehr. Je weiter wir in der Kulturgeschichte eines Volkes zurückgehen, um so wichtiger werden uns jene sinnlich schaubaren und greifbaren Zeugnisse der formenden, bildenden Thätigkeit, um so mehr tritt das freie Schaffen und Aussprechen des Ideengehaltes eines Volkes und einer Zeit zurück in das Halbdunkel einer mehr instinctiv gereiften, alles, auch das Bedürfnißmäßige, umkleidenden Formensprache, umsomehr wird Sitte, Glaube und Kunst ein Ungeschiedenes. Und umgekehrt wird die Wissenschaft des Alterthums im weiteren Fortschreiten der Kulturäußerungen eines Volkes auf die Trennung, auf das Sichherausheben des individuell und frei schaffenden Kunstgeistes aus dem allgemeinen Niveau des Könnens und Schaffens hinweisen müssen und die Rückwirkung wieder der reinen Kunstschöpfungen auf die Formen des allgemeinen Kulturlebens hervorheben.

Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint es wohl gerechtfertigt, auf die obige Schrift eines bereits um die kunstgeschichtlichen Denkmäler zunächst seines engeren Vaterlandes so wohl verdienten Mannes in einer Zeitschrift für Kunst aufmerksam zu machen; ist ja doch dieser „Leitfaden zur Kunde des heidnischen Alterthumes" eine sehr geschickte, klar und anspruchslos geschriebene Gesammtdarstellung der wichtigsten Erscheinungen unsers mitteleuropäischen Alterthums vor der Bildung des Frankenreiches und der geistigen Umgestaltung durch die christliche Kirche. Dazu kommt, daß die Darstellung begleitet ist von einer Anzahl bildlicher Illustrationen, die wir als gut gewählt und trefflich ausgeführt bezeichnen müssen. Dieselben haben noch zu einem guten Theil den besonderen Werth, daß sie nicht anderen Werken entnommen, sondern nach Gegenständen österreichischen Fundortes aus dortigen Sammlungen ausgeführt sind. Dies führt uns zurück auf einen durch die ganze Schrift durchgehenden speciellen und praktischen Gesichtspunkt, der aber derselben auch wieder für Fernerstehende ein besonderes Interesse gewährt, und dem wir vielleicht hie und da noch mehr Rechnung getragen zu sehen wünschten. Es galt nämlich von Wien aus, im Sinne jener so anerkennenswerthen, seit einer Reihe von Jahren thätigen, von der Regierung geförderten Bestrebungen zur Erhaltung der Denkmale des österreichischen Kaiserstaates, allen den lokalen Kreisen und den einzelnen dabei Interessirten einen Leitfaden zur methodischen Aufsuchung, Bewahrung, Beschreibung und Verwerthung alterthümlicher Funde zu geben. Für den Auswärtigen ist dadurch neben dem allgemein Bekannten eine dankenswerthe Uebersicht besonders der Fundstätten gewährt.

Folgen wir dem Verfasser kurz auf dem weiten, von ihm zurückgelegten Wege, zu einigen Bemerkungen uns dabei Raum lassend. Der Verfasser hat im Anschluß an die von den dänischen Alterthumsforschern zuerst aufgewiesenen und im Großen und Ganzen mit Recht festgehaltenen Unterschiede der Kulturepochen des mittleren und nördlichen Europa's das Steinalter, das Bronzealter und das Eisenalter nacheinander behandelt, dabei aber auf das vielfache Nebeneinander dieser Stufen in den südlichen und nördlichen Gegenden, sowie auf die nachweisbaren Zwischenstufen zwischen denselben hingewiesen, so daß die zwei ersten Epochen sichtlich wieder in zwei Abstufungen zerfallen. Im Großen und Ganzen bleiben aber diese drei Kulturschichten vollständig gesichert und sie entsprechen ethnographisch Epochen einer, im Norden wenigstens finnisch-tschudischen, im Südwesten wohl iberischen Urbevölkerung, einer Uebermacht des keltischen Stammes und endlich der Zeit germanischer Herrschaft. Damit verbindet sich aber, was besonders wichtig ist für die Länder im Donaugebiet und ihre nächsten nördlichen Nachbarn, ein vom Süden kommender Einfluß, und zwar in dem Bronzezeitalter der durch Handel und Wandel vermittelte Einfluß der griechischen und etruskischen Kunst und Kultur, in dem Eisenalter der gewaltige Einfluß der römischen Heere und Colonisatoren. Für das Steinzeitalter (S. 18—82) hat Oesterreich noch überraschend wenig Funde auf-

zuweisen gehabt, sowohl was solche in Diluvialablagerungen und Höhlen, als die neuerdings so überaus wichtig gewordenen Funde der Pfahlbauten betrifft. Der Verfasser fordert mit Recht zu Untersuchungen der österreichischen und ungarischen Seen auf, die voraussichtlich in die Reihe der Pfahlbaustätten eintreten werden; der Gardasee bei Peschiera ist bekanntlich dafür in lohnendster Weise untersucht worden. Ob unter den sogenannten Ustrinen Böhmens nicht auch den nordischen Kjökkenmödings entsprechende Ueberreste großer Ansiedelungen zu finden sein, wird als Frage aufgeworfen. An einzelnen Wegsteinen und Steinen in Steinkreisen mit Gassen von Steinblöcken hat Böhmen und Galizien Beispiele aufzuweisen. Von Gräbern aus dem Steinzeitalter erhalten wir S. 78 und 79 ein Verzeichniß aus dem Kaiserstaat, doch ohne erhebliche Eigenthümlichkeiten.

Das Bronzezeitalter (S. 82—140) bietet für den Kunstforscher und für den Forscher zeitlich datirbarer Verhältnisse ein bedeutend erhöhtes Interesse. Schon die Frage nach dem Material, nach der Mischung der Bronze, nach den bei der meist linearen, reichen Ausschmückung angewendeten Instrumenten regt zu interessanten Vergleichen mit der Kunsttechnik des südeuropäischen Alterthums an. Dann aber sind es die Formen, wie wir lineare auf S. 102 zusammengestellt finden, dann menschliche und Thiergestalten auf S. 104, die uns mit ältestgriechischen, z. B. denen am Schatzhause des Atreus, mykenischer Thonscherben und kameirisches Gefäße auffallende Uebereinstimmung zeigen. Dankenswerth ist die Abbildung des reichgeschmückten Helmes aus Paß Lueg bei Salzburg S. 92, Fig. 29; dagegen bedauern wir lebhaft, daß es dem Verfasser nicht gefallen hat oder nicht möglich war, von den zwanzig bei Negau in Steiermark gefundenen Helmen mit Aufschriften in unbekannten Charakteren, „wohl etruskischem Fabrikat", deren zwölf sich im Antikenkabinet zu Wien befinden (S. 92), ferner von den Bronzegegenständen mit etruskischer Inschrift aus Gräbern bei Kaltern in Südtirol je ein Beispiel in guter Abbildung zu gegeben. Das sind ja Funde von entscheidenster Bedeutung, die weithin Licht werfen können. Und es wäre gerade für die Kreise, für die speciell diese Schrift abgefaßt ist und bei denen eine Kenntniß der etruskischen Schriftzüge und Formen nicht vorausgesetzt werden kann, eine Anschauung von Werth gewesen. Während in den Metallarbeiten und damit zusammenhängend in den Münzen ein so augenscheinlicher gewaltiger Einfluß von Makedonien und Norditalien aus nach den Donaugegenden hin stattgefunden hat, bleibt dagegen die Thonbildnerei, speciell Töpferei ganz isolirt auf ihrer einheimischen niederen Stufe stehen, wenn auch nicht ohne einige Formentwickelung; über die Alpen von Adria aus oder von einer Insel des adriatischen Meeres oder Donau aufwärts vom schwarzen Meer aus sind die griechischen Gefäße also nicht gelangt, denen wir bis nach dem Industhal und nach Südrußland sowie nach Spanien begegnen. Ob dagegen zwischen den Gefäßen rein etruskischer Technik aus Arretium, Perusia oder Mutina in Oberitalien und denen rhätischer und norischer Fundorte ein Zusammenhang nicht besteht, bleibt wohl noch zu untersuchen. Die massenhaften Münzfunde, besonders jener Fund von 1772, Goldstücke im Gewicht von 80 Pfund (S. 116), sowie das großartige Todtenfeld von Hallstatt mit seinen 5900 Gegenständen von Metall (S. 138) sind für die spätere Entwickelung des Bronzezeitalters wahrhaft maßgebend.

Das Eisenzeitalter (S. 140—160), in dem zugleich das Silber und Messing im Gebrauche bedeutsam werden, andererseits das Holz in Särgen und auch Gefäßen uns erhalten ist, wird von dem Verfasser sehr treffend nach seinen verschiedensten Richtungen im Zusammenhange mit dem Herrschendwerden germanischer Stammeseigenthümlichkeit geschildert. Gegenüber der gravirten Zeichnung plastische Fülle und Rundung, gegenüber klaren linearen Formen nordische Verschlingungen, Hang zum Ungeheuerlichen, Einfluß der Holzornamentik, zwischendurch spätrömische und frühbyzantinische Vorbilder. Neben der etwas kahlen Uebersicht der Fundstätten in Oesterreich (S. 156) wäre es wohl an der Stelle gewesen, die vom Verfasser nur flüchtig erwähnten Prachtgefäße von meist vergoldetem Silber aus Ungarn und Siebenbürgen, die Arneth herausgegeben hat, nun nach den aufgestellten Gesichtspunkten lebendig und scharf zu charakterisiren.

Der Abschnitt über die römischen Alterthümer in den österreichischen Landen (S. 161—200) hält das Maß einer derartigen populären Uebersicht aller dabei in Betracht kommenden Denkmälergattungen und der auffallendsten Formen und Inschriften, Münzen u. dgl. gut ein. Sehr hübsch ist das Bild einer Luftheizung mit suspensurae gegeben, ebenso die Abbildung des Grabsteines eines

L. Betulo Amandus. Der Schluß des Ganzen kehrt zum Anfang zurück, indem eine Reihe trefflicher Winke für Ausgrabungen gegeben werden, also der praktische Gesichtspunkt der Schrift betont wird. Wir wünschen derselben auch in dieser Beziehung den besten Erfolg. **K. B. Stark.**

Korrespondenzen.

Aus Paris.

Ueberblick über den diesjährigen Salon. — Ausstellung alter Bilder.

ομ. Vorgestern, am ersten Maitage, wurde nach althergebrachter Sitte die alljährliche Kunstausstellung im Industriepalaste der elysäischen Felder eröffnet. Wann der Frühling seinen vollen Blüthenstrom ergossen, wann in den Alleen unserer Parke die Roßkastanie ihre silberhellen „Kandelaber aufgesteckt", wann unzählige Fliederbüsche in Gärten und Gärtchen ihre weichgerundeten schwellenden Dolden senken, dann breitet auch die Kunst ihre reichausgestatteten Blumenbeete vor uns aus, und sucht uns wintermüde Großstädter, die nach etwas Naturgenuß seufzen und die gern unterwegs unter den Blüthenbäumen verweilten, wie der Knabe, der zögernd und auf weiten Umwegen zur Schule schleicht, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Gaben anzulocken, bunter als die des Frühlings selbst. Aber welcher Gegensatz, und wie verlieren bei dem Vergleiche die Werke der Kunst vor denen der Natur! Hier, im bunten Wechsel des Geschaffenen ist alles unveränderlichen und ewigen Gesetzen unterworfen, dort macht sich launenhafte Willkühr und Unnatur geltend; hier ungeschwächte Jugendkraft wie am ersten Schöpfungstage; dort, in den Werken unserer Künstler, nach wenigen Jahren schon ein Nachlassen der Kräfte, ein Abweichen von dem mit Glück und Erfolg eingeschlagenen Pfade, ein gedankenloses Wiederholen von Motiven, die dem jugendlichen Kämpfer seine ersten wohlverdienten Palmen eingetragen. Wie bald gezählt sind diejenigen, die, ein würdiges Ziel unverrückt im Auge behaltend, all ihre Kraft aufbieten, um nicht allzuweit hinter ruhmgekrönten Vorgängern zurückzubleiben. Gegen einen wahren Künstler, wie viele, denen nur daran gelegen ist, vor der gaffenden Menge künstlerische Purzelbäume zu schlagen, schillernde Seifenblasen aufsteigen zu lassen, die, als Sklaven der Mode den Zeitströmungen folgend, nach der flüchtigen Gunst des Augenblickes haschen oder dem falschen Geschmack der Menge sich anbequemen, sei es, daß sie ein Wohlgefallen zu erregen suchen, welches weder ethisch noch ästhetisch sich rechtfertigen läßt, sei es, daß sie einer kleinlich prosaischen und geleckten Ausführung sich befleißigen, welche den gebundenen Geist der Kunst tödtet, statt ihn zu befreien. Solche und ähnliche Klagen läßt auch die Kritik der hiesigen Tagesblätter so vielfach und so beharrlich vernehmen, daß man sich schwerlich der Ueberzeugung wird verschließen können, es sei in der französischen Schule unserer Tage, wo nicht ein entschiedener Rückschritt, doch ein Stillstand eingetreten. Allerdings zwar befindet sich der Berichterstatter, der am Tage der Eröffnung schon seinen ungeduldigen Lesern ein giltiges Endurtheil über den Charakter und den relativen Werth des neuen „Salons" abgeben soll, in einer mißlichen Lage, indem ja bei dem ersten Besuch der Eindruck nothwendig verwirrend und regelmäßig ungünstig ist, während bei ruhigerem Beschauen doch so manches Erfreuliche, zuweilen aus entlegenen Winkeln, dem nicht allzu unfreundlich gestimmten Aristarchen entgegenlacht. Soll aber durchaus ein allgemeines Urtheil abgegeben werden, so glaube ich den Ausspruch verantworten zu können, daß der diesjährige Salon hinter denen der letzten Jahre, welche schon zu vielfachen Klagen Veranlassung gaben, an Bedeutung noch zurücksteht. Allerdings ist auch zu bedenken, daß viele Namen von gutem Klange fehlen. So vor allen ein Meister, der, gleich Ingres, seit vielen Jahren vollständig vom Schauplatze unserer jährlichen Ausstellungen zurückgetreten ist, der, dem Geräusche abhold, ebenso viel Mühe darauf verwendet, sich zu verstecken, als andere, sich bekannt zu machen. Ich spreche von Gleyre aus Lausanne, der seit dem Erscheinen seiner im kleinen Kreise bewunderten Omphale (für Neuenburg bestimmt), eine vielleicht noch bewunderungswürdigere Komposition, Minerva betitelt, vollendet hat, welche den höchsten Anforderungen genügt, die an ein Kunstwerk gestellt werden können, und deren Anblick ohne allen Zweifel auf die junge Generation eine wohlthuende Wirkung ausüben würde. Dann fehlen

dieses Jahr Meissonier und Rosa Bonheur; es fehlen die beiden Preisgekrönten von 1865: Cabanel der Maler und Dubois der Bildhauer. Es fehlen ferner Baudry, Breton und Brion, Schnetz und Robert Fleury, Winterhalter, Isabey, Pils, Gudin und Diaz; es fehlen die hier ansässigen Belgier Willems und Stevens, die hier gern gesehenen Deutschen Knaus und Pettenkofen, der treffliche Zeichner Bida u. s. w.

Mit anerkennenswerthem Eifer sucht die Direktion so viel nur immer möglich Verbesserungen anzubringen, und so ist in diesem Jahre zum erstenmale ein eigener Saal für die Einsendungen der Pensionäre der französischen Akademie in Rom eröffnet worden. Leider aber wird diese glückliche Neuerung mehr als aufgehoben durch eine Maßregel, welche dem diesjährigen Salon den freundlichen Charakter benimmt, an welchen die letzten Ausstellungen, die in den Champs Elysées stattgefunden, uns gewöhnt hatten. Zu allermeist hat sich die Skulptur zu beklagen, und die Bildhauer mußten wohl mit Bestürzung sich fragen, was sie verbrochen, um plötzlich so stiefmütterlich sich behandelt zu sehen. Die Sache an sich ist so auffallend, daß man, selbst bei den billigsten Rücksichten, Mühe hat, sie zu begreifen. Die Grundfläche nämlich des inneren Raumes, welchen das gewaltige Parallelogramm des Industriepalastes einschließt, ist (oder war) zu einem schönen Garten ausgelegt, zumeist mit Rosenbeeten, von breiten Kieswegen durchschnitten und mit Marmorbänken reichlich versehen. In diesem Garten nun waren in den letzten vier Jahren die jedesmal zur Ausstellung angenommenen Bildwerke auf's glücklichste vertheilt, jede Statue von nah und fern, von allen Seiten und unter den günstigsten Bedingungen, jede vereinzelt sichtbar, das Weiße des Marmors durch den grünen Grund gehoben. Das Provisorische der Ausstellung schwand, jedes Werk war gleichsam zur Zierde des Gartens da. Dem Besucher der Ausstellung, der in den oberen Räumen bei den Bildern sich müde gegangen, stand der Garten mit seinen Ruhebänken offen und die Werke der Skulptur verloren nichts dabei, daß sie häufig mit der brennenden Cigarre im Mund betrachtet wurden. Dies Alles ist mit einem Male verschwunden. Eine Pferdeausstellung, die im April stattfand, machte eine Rennbahn nothwendig. Diese wurde in Mitten des großen Gartens angelegt; die Marmorwerke der Ausstellung wurden in den unteren Seitengalerien so gut es gehen wollte, Stück an Stück gereiht, untergebracht, und so ist der Garten für dieses Jahr nicht nur zur Benutzung untauglich geworden, sondern es ist dem Besucher nicht einmal dessen Anblick gegönnt, indem selbst die oberen Galerien, welche sonst zur Verbindung der Bildersäle unter einander dienten, unzugänglich und verschlossen sind.

Eine andere Maßregel, oder besser gesagt, ein Versuch, der in den zwei letzten Jahren angestellt worden war, um die beharrlich angefochtene Jury in aller Augen zu rechtfertigen, — die öffentliche Ausstellung der zurückgewiesenen Bilder ist dieses Jahr ebenfalls beseitigt worden, ohne daß auch nur eine Stimme sich erhoben hätte zu Gunsten jener Zwitteranstalt, jenes Nimbus, aus welchem die öffentliche Meinung kaum zwei bis drei Procent unter den vom Geschwornengericht Verurtheilten in petto erlöste. Doch nichts vermag das eingewurzelte Vorurtheil gegen diese so freisinnig eingerichtete und als unentbehrlich erkannte Anstalt ganz auszurotten, und ein unglücklicher Vorfall hat demselben in den letzten Wochen wieder neue Nahrung gegeben. Es ist dieß der freiwillige Tod eines vierzigjährigen Künstlers, eines Elsässers mit deutschem Namen, der schon verschiedenemale, nicht ohne Erfolg, ausgestellt, dessen zwei Bilder aber dieses Jahr zurückgewiesen worden waren. Dieser Unfall machte nicht geringes Aufsehen und wurde in den meisten Blättern besprochen. Keinem Vernünftigen aber konnte es einfallen, für ein solches Unglück eine Versammlung von Männern verantwortlich zu machen, die ihre so undankbare wie anstrengende Aufgabe mit Einsicht und Gewissenhaftigkeit erfüllen.

Leider bemerke ich zu spät, daß ich mit dem mir zugemessenen Raume von Anfang an nicht haushälterisch genug umgegangen bin und daß ich mich nun auf kurzgefaßte Andeutungen über die Physionomie der Ausstellung beschränken muß. Die religiöse Malerei ist spärlich vertreten, ebenso das Fach der Geschichtsmalerei; reichlich dagegen Landschaft und Genre. Auch offizielle Porträts und Schlachten sieht man auffallend wenig. Gott gebe, daß es der letzteren, sehr entbehrlichen, Gattung noch recht lange an neuem Stoff fehlen möge! In vollster Blüthe steht noch immer der Geschmack an Darstellung weiblicher Gestalten, im Zustand, d. h. in der Tracht, der paradiesischen Unschuld und in allen möglichen (zuweilen auch unmöglichen) Stellungen. Kein einziges Bild, dem ein großer und allgemeiner Erfolg

einen ungewöhnlichen Zudrang von Schaulustigen sicherte, — was allein schon den Charakter einer Ausstellung bestimmt. Dagegen ein Bild, dem vom ersten Tage an die Künstlerwelt und die meisten Stimmberechtigten die Palme zuerkannten: eine abgelegene Stelle im Jura, wo Rehe sich an einem Waldbach ergehen, von Gustave Courbet, dem verrufenen Haupte der „Realisten." — Eine ganze Wand des großen Saales nimmt Ed. Dubufe's kolossale Komposition des „Verlornen Sohnes" ein. — Rühmlich zeichnet sich aus Tony Robert-Fleury's, des Sohnes, Episode aus dem letzten polnischen Aufstande. Daneben Eug. Fromentin's Uebersiedelung eines arabischen Nomadenstammes, eine reiche Komposition in kleinem Maßstab, höchst elegant und bestechend durch den Reiz der Färbung. — Gérome's Cleopatra findet mehr Widersacher als Bewunderer; sein Moscheenthor in Kairo dagegen wird einstimmig als eine „Perle" erklärt von solchen, die sich gesunder Nerven erfreuen und vor dem Anblick von einem Dutzend abgeschlagener Köpfe nicht zurückschrecken. — Des vor drei Wochen erst verstorbenen Hippolyte Bellangé letztes Werk eine „Garde in der Schlacht von Waterloo" in kleinem Maßstab, wie seine meisten Bilder, nimmt eine Ehrenstelle ein. — Bonnat's neapolitanische Bauern vor dem Palazzo Farnese in Rom ist eines der anziehendsten Bilder der Ausstellung. Ad. Schreyer hat ein großes Bild, einen Kürassier-Angriff aus der Schlacht an der Moskwa ausgestellt, aber mindestens sechs Wochen zu spät angefangen: es trägt bedauerliche Spuren der Flüchtigkeit. — Vautier's „Leichenschmaus" erntet wohlverdienten Beifall. Zu solchen Erwerbungen läßt sich dem Kölner Museum nur Glück wünschen. Auch H. Salentin's Maienfest macht der Düsseldorfer Schule Ehre. — A. Schenck und Otto Weber wetteifern auf dem Gebiete der Thiermalerei. Letzterer hat außerordentliche Fortschritte gemacht und hat meines Erachtens den trefflichen Schenck dießmal überholt. — Otto von Thoren nimmt in seinen charaktervollen Darstellungen aus den ungarischen Steppen dieselbe Stelle ein wie voriges Jahr [Medaille]. Paul Meyerheim's „Menagerie" bildet einen der Anziehungspunkte der Ausstellung. — Das Porträtfach ist vertreten durch Giacometti, Jalabert, H. Lehmann und Madame H. Browne. — Phil. Rousseau's „Herbstblumen" üben durch Färbung und Helldunkel, so wie durch meisterliche Behandlung einen unwiderstehlichen Reiz aus. —

Eine Ausstellung alter Bilder, hiesigen Privatsammlungen entnommen und zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet, ist am 10. Mai eröffnet worden und zwar in einem an den „Salon" dicht anstoßenden Raume. Ein durch diese unmittelbare Nähe hervorgerufener Vergleich zwischen Altem und Neuem dürfte manchem ausgestellten Werke unserer Tage nicht eben zum Vortheil gereichen.

Aus Brüssel.

Die Ausstellung der Aquarellisten. — Eine internationale photographische Ausstellung zu Gent. — Der archäologische Kongreß zu Antwerpen. — Neue Erwerbungen des Brüsseler Museums.

Ed. F. Während unsere Künstlerwelt sich auf die alle drei Jahre stattfindende große Kunstausstellung rüstet, deren Eröffnung man für den 1. August d. J. entgegensieht, beschäftigt gegenwärtig eine Special-Ausstellung von Aquarellen das Interesse der Kunstfreunde. Es ist dies ein privates, kein öffentliches Unternehmen, an dem die Regierung keinen Antheil hat. Die belgischen Aquarellmaler haben vor zehn Jahren eine Gesellschaft gegründet, welche das im Aussterben begriffene Interesse an den Leistungen ihrer Kunst zu beleben bestimmt ist. Sie machten die richtige Beobachtung, daß die Aquarellmalerei auf den allgemeinen Kunstausstellungen durch die Oelmalerei fast ganz in Schatten gestellt werde und faßten daher den Plan solcher Special-Ausstellungen, auf denen das Aquarell nicht gegen die überlegenen Kräfte seiner stolzen Rivalin zu kämpfen haben würde. Dieses Unternehmen hatte einen vollständigen Erfolg. Der Geschmack an der Aquarellmalerei ist im Publikum offenbar im Wachsen begriffen und diese Steigerung der öffentlichen Theilnahme hat selbstverständlich auch auf die Anstrengungen der Künstler belebend und fördernd eingewirkt.

Die belgische Gesellschaft der Aquarellisten hat sich von vorn herein auf keinen beschränkten Nationalitätsstandpunkt gestellt. Sie hat auch an alle fremden Künstler von anerkanntem Ruf appellirt und sie zu Einsendungen für ihre Ausstellungen aufgefordert, indem sie ihnen selbstverständ-

lich auch alle Vortheile zugänglich gemacht hat, welche aus diesem neuen Absatzwege, — man gestatte diesen merkantilen Ausdruck, — zu erreichen sind. Sie erhält denn auch Jahr für Jahr schöne Aquarelle von holländischen, deutschen, französischen, englischen und italienischen Künstlern. Sie erhält sie, — sendet sie aber nicht zurück; denn die Sammler sind hier zu Lande so zahlreich und eifrig, daß auf diesen Ausstellungen nicht leicht ein Blatt von Bedeutung zu sehen ist, welches nicht einen guten Käufer findet. Auch die Gesellschaft selbst macht Ankäufe zum Zweck einer durch Subskription veranstalteten Lotterie, an welcher die fremden Künstler und Kunstliebhaber ebenfalls Theil nehmen dürfen.

Uebrigens hat sich die Gesellschaft bei ihren Ausstellungen doch gewisse Beschränkungen auferlegt. Ein Belgier darf nur ausstellen, wenn er Mitglied der Gesellschaft ist. Der fremde Aussteller muß Ehrenmitglied derselben sein. Man hat mit diesen Bestimmungen keine Privilegien schaffen, sondern den Kunstfreunden nur in Betreff der Qualität der ausgestellten Werke gewisse Garantien bieten wollen. Der Krebsschaden aller Ausstellungen, deren Auswahl nicht von einer sehr strengen Zulassungs-Jury getroffen wird, ist bekanntlich die Unmasse von Mittelmäßigkeiten, welche das Publikum ermüden und ihm selbst den Genuß der guten Bilder verleiden. Dagegen zeigen die Liebhaber diesen Aquarellausstellungen gegenüber das lebhafteste Interesse, da sie wissen, daß hier nur wirklich verdienstliche Werke ihrer warten. Es ist gewiß gut, daß den Verfertigern von schlechter Kunstvereinsmalerei möglichst viel Thüren und Thore versperrt werden; am Ende bringt man es doch auf diese Weise noch dahin, daß das Künstlerproletariat sich auf Erwerbszweige wirft, für die es mehr Beruf hat als für die Kunst.

Man begreift hiernach, weßhalb die Ausstellungen der belgischen Gesellschaft der Aquarellisten nicht eben sehr zahlreich sind. Die gegenwärtige umfaßt 175 Nummern. Für eine Ausstellung, zu der es Jedermann frei stünde Gutes und Schlechtes ohne Wahl beizusteuern, wäre dies allerdings wenig, aber es ist viel, wenn man bedenkt, daß unter sämmtlichen hier ausgestellten Werken sich kein einziges befindet, welches nicht irgend ein wirkliches Verdienst aufzuweisen hätte.

Die Aquarellmaler unserer Tage sind ausnehmend geschickt. Sie sind es vielleicht zu sehr. Ihre auf's feinste ausgeführten Blätter wetteifern, was Vollendung und Effekt anlangt, mit der Oelmalerei. Wenn man sie, wie zuweilen die Engländer thun, ohne weißen Rand einrahmen würde, könnte man sie für Oelbilder halten. Ich gestehe, daß ich eine freiere, leichtere Behandlungsweise vorziehe, daß ein Aquarell, welches in mehr skizzenhafter Art gemacht ist, mir besser gefällt, weil meinem Gefühl nach der individuelle Geist des Künstlers sich darin besser erkennen läßt. Doch es handelt sich hier nicht um meinen persönlichen Geschmack. — Die Liebhaber suchen die auf's höchste ausgeführten Aquarelle und zahlen sie sehr theuer. Kann man da unsere Künstler tadeln, wenn sie dem herrschenden Geschmack huldigen? In unserer Zeit schätzt man nun einmal die Dinge am höchsten, die am besten bezahlt werden. Lassen wir also unsere Aquarellisten ihre Sache machen, wie sie wollen! Jedenfalls werden wir uns immer freuen, wenn uns ein Blatt von der Hand jener alten Meister in die Hand fällt mit den leicht hingeworfenen Tinten, in denen man den unmittelbaren Zug des Geistes noch zu spüren glaubt.

Der bemessene Raum dieser Korrespondenz gestattet mir nicht, in alles Detail der Ausstellung einzugehen. Ich beschränke mich auf eine kurze Revüe des Bedeutendsten, nach Schulen geordnet, indem ich mit den belgischen Künstlern den Anfang mache.

Von Madou, einem unserer tüchtigsten Genremaler, ist ein Sittenbild: „Wiederversöhnungs-Versuch“ (Tentative de réconciliation) voll feinster Beobachtung ausgestellt; von A. Dillens Episoden aus dem holländischen Leben von großer Wahrheit des Lokaltons; von Francia Ansichten von Venedig und von schottischen Seen, naturwahr und höchst energisch im Ton; von L. Haghe eine trefflich gezeichnete und meisterlich gemalte Innenansicht von S. Peter in Rom; von De Haas eine schöne Thierstudie; von Huberti hübsche landschaftliche Skizzen; drei Marinestücke von großer Leuchtkraft und Transparenz der Farbe von Clays; sehr malerische Städteansichten von Simoneau; endlich zwei Gedenkblätter an Venedig von virtuosem Colorit von Van Moer. Damit habe ich Ihnen die ausgezeichnetsten Stücke genannt.

Unter den Beiträgen deutscher Künstler hebe ich hervor: von L. Spangenberg eine Ansicht

der Akropolis von Athen und eine von Olevano bei Rom; schöne Landschaften von Dreßler und Bennewitz von Loefen in Berlin.

Von holländischen Künstlern: Genrescenen aus dem 17. Jahrhundert von Herm. ten Kate; Scenen aus dem Kinderleben von Mary ten Kate; schöne Interieurs von Bosboom; effektvolle Versuche im Rembrandt'schen Stil von Israels; Landschaften von Roelop, Hoppenbrouwers, Mollinger, Stortenbeker, Weißenbruck und Hilverdinck. Die holländischen Landschafter sind Naturalisten im besten Sinne des Worts. Sie geben die Gegenden, die sie vor Augen haben, treu wieder ohne Beisatz von Prosa oder Poesie.

Das bemerkenswertheste Blatt der ganzen Ausstellung ist das Werk eines Mailänder Künstlers, Pagliano. Es stellt dar: Tintoretto, am Bette seiner todten Tochter knieend; die Komposition ist sehr ansprechend und die Behandlung meisterhaft, ohne jede Effekthascherei; man fühlt sich wahrhaft ergriffen vor diesem kleinen, so einfachen und wahren Bildchen. Auch drei andere Mailänder, Casnedi, Bianchi und Giuliano, haben talentvolle Genrestücke beigesteuert; diese Vorliebe der Italiener für das Genre ist bemerkenswerth, während sich Holländer und Deutsche besonders im Landschaftsfache hervorthun. Indessen will ich die schönen Blumen Rossi's (ebenfalls aus Mailand) nicht vergessen, der nur darin Unrecht hat, daß er — soll ich sagen — die Lächerlichkeit begeht, seinen Rosenguirlanden durch allerhand räthselhafte Beischriften eine Art historisches Interesse geben zu wollen.

Die englischen Künstler stellen bekanntlich auf dem Kontinent nur höchst selten aus. Doch hat wenigstens Richardson zwei schöne Landschaften geschickt, die eine besondere Erwähnung verdienen.

Aus Frankreich sind nur sehr wenig Bilder da: Drei kleine unbedeutende Zeichnungen älteren Datums von Eug. Lami, einem Künstler der sich vor etwa 30 Jahren durch seine Schlacht- und Jagdscenen in Paris eine gewisse Popularität errungen hatte; ferner Ansichten vom Dogenpalast in Venedig und vom Heidelberger Schloß von Lucas und Nizza.

Die Ausstellung war kaum einige Tage eröffnet, als bereits alle beachtenswerthen Bilder verkauft waren. Ich glaube von diesem Umstande besondere Notiz geben zu sollen, weil er in hohem Grade geeignet ist, das Interesse der Künstler allerorten auf das Unternehmen der genannten Gesellschaft zu richten.

Das in Brüssel gegebene Beispiel beginnt auch schon anderwärts Früchte zu tragen. Von Utrecht aus kündigt man eine internationale Aquarellausstellung lebender Künstler an, welche am 11. Juni d. J. bereits eröffnet werden soll. Das Wort „international" ist heute an der Tagesordnung; man wendet es in jeder möglichen Bedeutung, oft aber auch ohne jede Bedeutung an. Bei den Industrie-Ausstellungen lasse ich mir's gefallen; diese waren früher ausschließlich national. Aber bei den Kunstausstellungen haben von jeher in allen Ländern auch fremde Künstler Zutritt gehabt. Freie Konkurrenz ist bei Malern und Bildhauern nicht etwas Neues wie bei unseren Industriellen. Man darf also den Ausdruck nicht ohne Weiteres auf die Kunstausstellungen übertragen; denn das heißt wirklich Schlagbäume niederreißen, die nie bestanden haben.

Die für die hiesige große Ausstellung, deren Eröffnung, wie bemerkt, am 1. August bevorsteht, bestimmten Bilder, Statuen, Zeichnungen, Stiche u. s. w. müssen bis zum 20. Juli in Brüssel eingetroffen sein. Ich bemerke dies für die deutschen Künstler, deren Werke hier stets mit besonderen Sympathien aufgenommen werden, die aber, wie mir scheint, mit Belgien keinen hinreichend lebhaften und constanten Verkehr pflegen.

Gleichzeitig mit dieser Ausstellung soll in Gent eine internationale photographische Ausstellung stattfinden. Die Kommission, deren Händen die Anordnung derselben anvertraut ist, hat mehrere Preise für die verschiedenen Kategorien der Photographie ausgeschrieben und Einladungen zur Beschickung der Ausstellung in alle Welt gesandt, denn die Welt ist ja bekanntlich mit Photographen bevölkert. Schon sind denn auch viele Zusagen, besonders aus Deutschland, eingelaufen, so daß über den Platz einige Verlegenheit zu herrschen scheint; die Liebhaber, zu denen ich mich nicht rechne, werden jedenfalls ihre Rechnung finden.

Ebenfalls gleichzeitig wird in Antwerpen ein archäologischer Kongreß tagen. Sie sehen, Belgien thut alles Mögliche, um dieses Jahr die Masse der Künstler und Kunstfreunde auf seinem

Boden zu versammeln. Der (stets internationale) archäologische Kongreß wird vom 12.—21. August dauern. Die vom Komité veröffentlichten Verhandlungsgegenstände, in der üblichen Form von Fragen, belaufen sich auf 81; ihre Wahl ist keine sehr glückliche und wird wohl manchen Veränderungen unterzogen werden. Es wird dem archäologischen Publikum nicht unlieb sein zu hören, daß das Komité auch für Logis und Verköstigung der Besucher auf deren Wunsch Sorge zu tragen bereit ist. Die HH. Archäologen werden Logis und Kost in den Hôtels ersten Ranges zu 8 Fr. 25 Cent., in den übrigen zu 5 Fr. p. Tag bekommen können. Auch Privatwohnungen werden zu entsprechenden Preisen bereit gehalten.

Das Brüsseler Museum hat kürzlich drei werthvolle Akquisitionen gemacht; sie stammen aus der Versteigerung De Kat in Paris, wohin man bekanntlich die Sammlung dieses holländischen Kunstliebhabers transportirt hatte, in der Hoffnung, sie dort besser zu verkaufen. Es sind ein W. van de Velde (12,000 Fr.), ein Seestück von Jak. Ruysdael (5,700 Fr.), und eine Landschaft von Berchem (6000 Fr.). Mit Ausnahme einiger weniger Bilder, die zu hohen Preisen, weggingen, weil Lord Hertford sie gern kaufen wollte und weil dieser reiche Liebhaber, mit dem unser Museum in Wetteifer treten mußte, vor keinem Preise zurückschreckt, blieben die Resultate der Versteigerung weit hinter den Erwartungen der Verkäufer zurück. Die politische Lage und die finanziellen Kalamitäten in ihrem Gefolge mögen die Ursachen sein, weßhalb einige hervorragende Bilder zu sehr niedrigen Preisen losgeschlagen werden mußten. Die Furcht vor einem ähnlichen Mißerfolg hat zur Folge gehabt, daß die Versteigerung der ebenfalls nach Paris geschafften Galerie eines Kunstliebhabers in Antwerpen vorläufig verschoben worden ist.

Vom Rheine.

Der Kölner Dom und die Popularität der Gothik. — Der rheinische Kunstverein und der Verfall des Düsseldorfer Kunstlebens.

Jüngst erfreute mich der Besuch eines lieben Freundes aus weiter Ferne. Wie gewöhnlich in solchen Fällen übernahm ich das Amt eines Führers im Kölner Dom. Ich will die Empfindungen des Freundes nicht ausmalen, nicht betonen, daß er gestand, eigentlich hätte er, so lange er sich die Wölbung, den freien Durchblick bis zum Chorhaupte in Gedanken hinzufügen mußte, eine noch mächtigere Wirkung von dem wirklich vollendeten Inneren des Domes erwartet. Ihm erschien das Gewölbe im Verhältniß zu den steil emporstrebenden Stützen zu flach, die geometrische Gesetzmäßigkeit in seiner Anlage auf Kosten der freien Harmonie durchgeführt, ihm kamen die Pfeiler des Chorhauptes in der Perspektive zu schwächlich vor, als matte Silhouetten gegen den bunten Schein der farbigen Fenster gehalten. Es blieb aber noch immer genug des Staunenswerthen und Erhebenden im Eindrucke übrig, um ihn zu begeistern und für die Wiederbelebung des gothischen Stils schwärmen zu lassen. Namentlich pries er den Eifer, mit welchem die reichen Kölner Kaufherren und angesehene Private für die Ausfüllung der Fenster des Mittelschiffes mit Glasgemälden Sorge tragen. Eine Reihe von gemalten Fenstern ist bereits gestiftet worden, und da hoffentlich freudige Familienereignisse, wie Vermählungen und Taufen, noch öfter wiederkehren werden, so ist alle Aussicht vorhanden, daß auch das Mittelschiff bald in seinem vollen malerischen (und plastischen) Schmucke prangen werde. Darin offenbart sich, meinte mein Freund, nicht allein das richtige Verständniß der gothischen Architektur, die ohne gemalte Glasfenster ebenso wenig gedacht werden kann, wie eine Basilika ohne Mosaiken, ein Renaissancewerk ohne Freske. Dieser rege Antheil des Einzelnen an der stilgemäßen Dekoration des Kölner Doms beweise auch, wie volksthümlich die Gothik bereits in vielen Kreisen geworden sei.

Er sollte bald enttäuscht werden. Als wir aus dem Dom heraustraten, fiel der Blick auf zahlreiche Neubauten, die alle mehr oder weniger gut den Renaissancestil zur Schau trugen. Als wir uns am selben Tage von der Rheinischen Eisenbahn nach dem Siebengebirge entführen ließen, flogen Landhaus nach Landhaus an uns vorüber, die gleichfalls beinahe ohne Ausnahme dem modernen Baugeschmacke huldigten. Auf die Frage des Freundes, wer jene Paläste und Stadthäuser, wer diese Villen bauen ließ, mußte ich so ziemlich mit denselben Namen antworten, welche er am

Morgen als Stifter gothischer Glasgemälde gehört hatte. Den Schluß, welchen er aus den mitgetheilten Thatsachen zog, werden wohl alle Leser ziehen; den, einen Augenblick lang gehegten Glauben an die Volksthümlichkeit der Gothik am Rheine, mußte er wieder aufgeben. Es kann vorkommen, daß man, um ein gutes religiöses Werk zu üben oder aus persönlichen Rücksichten, sich an gothischen Kunstbestrebungen betheiligt; handelt es sich aber ohne alle äußere Tendenz einfach unser Leben mit künstlerischem Schmucke zu umgeben, so tritt alsbald die Schwärmerei für die mittelalterliche Kunst in den Hintergrund und weicht der Anerkennung des modernen Geschmackes. Wer boshaft wäre, könnte sagen: es verhält sich mit der Vorliebe der Rheinländer für die Gothik gerade so, wie mit ihrem vielgerühmten, angeblich inkarnirten Liberalismus. Gute Worte hat man stets für die Gothik und den Liberalismus feil, in der Theorie werden beide hochgehalten, in der Praxis aber gewöhnlich ganz anderen Interessen gehuldigt. Wer den rheinischen Baugeschmack nur nach den literarischen Kundgebungen rheinischer Kunstfreunde, nach den öffentlichen Aeußerungen beurtheilen wollte, müßte allerdings zu der Ueberzeugung gelangen, daß am Rhein die Fahne der mittelalterlichen Kunst hoch geschwungen wird. Der rührigste Kunstschriftsteller, in weiten Kreisen eine unantastbare Autorität in Bausachen, ist der Appellationsgerichtsrath A. Reichensperger. Als er noch im Preußischen Parlamente saß, hielt er alljährlich eine catonische Rede gegen die modernen Kunstakademien und die heidnische Richtung in der modernen Architektur. Seitdem er seinem, übrigens ganz modernen Heerde zurückgegeben ist, erscheint keine Nummer des Kölner Domblattes oder des Organs f. christl. Kunst, in welchem er nicht zu Gunsten der Gothik gegen die Antike, die Renaissance und das ganz moderne Kunsttreiben eine Lanze einlegt. Der gute Mann kann dem letzteren nicht Schlimmes genug nachsagen und hätte nicht übel Lust, uns zu überreden, seit dem 16. Jahrhunderte wären nur Dummköpfe auf dem Gebiete der Kunst zur Geltung gekommen. Unsere Tage weisen nur „Stilvermenger" auf, „platte Mittelmäßigkeit" nimmt sichtlich überhand, „ästhetische Verkommenheit" bildet ein Hauptmerkmal unserer Zeit u. s. w. Daß der Renaissancestil „nur durch den Mangel jeder Einheitlichkeit und jedes struktiven Prinzipes" charakterisirt wird, versteht sich ebenso von selbst, wie das Lächerliche des von uns Deutschen gepflegten Kultus der Antike. Alle diese und noch viel schlimmere Dinge sind z. B. in den letzten Nummern des Kölner Domblattes zu lesen. Aber Herr Reichensperger meint es trotz seiner streng frommen Miene und seines finsteren Grimmes auf die abscheuliche Gegenwart im Grunde doch nicht so böse. In der Theorie verdammt er den „Industrialismus" unserer Zeit, aber in der Praxis bescheinigt er dankend die erklecklichen Beiträge der Industriegesellschaften zum Kölner Dombau; in der Theorie findet er das Kunstvereinswesen, die „Kunstlotterien" verdammenswerth, in der Praxis hat er nichts dagegen einzuwenden, daß Bilderlotterien zu Gunsten des Dombaues veranstaltet werden. Die Anpreisungen der Gothik und des Mittelalters überhaupt, die wir immerhin als gutgemeint annehmen wollen, verlieren schon dadurch viel von ihrem Werthe, daß sie stets die Kluft zwischen Wunsch und Wirklichkeit als feste Thatsache aufstellen und die Verkörperung ihres Ideales von einer vollständigen Umkehr der Gegenwart abhängig machen müssen. Sie berauben sich aber vollends des Anrechts, ernst erörtert zu werden, wenn sie sich in nebelhaften Theorien verlieren. Oder paßt diese Bezeichnung nicht auf die in Nr. 252 des Domblattes von einem katholischen Professor der Philosophie veröffentlichte Charakteristik der Gothik, nach welcher wir dieselbe als eine rein geistige Offenbarung, als die „überwundene Sinnlichkeit" aufzufassen hätten, während im romanischen Stile „das reine Himmelslicht, das Geheimniß des Göttlichen dem Geiste noch äußerlich geblieben war"? Wenn die Enthusiasten für die Gothik mit solcher Afterweisheit die letztere zu stützen glauben, überheben sie die Gegner der Mühe, den Beweis zu liefern, daß die Gothik bis jetzt nur künstlich das Dasein fristet.

Und doch würde es nicht schwer fallen, das gegenwärtige Kunsttreiben, wie es sich wenigstens am Rheine offenbart, in einem Bilde voll schwarzer Schatten zu zeichnen. Man braucht nicht auf den kümmerlichen Ausgang der großen Konkurrenz für das Kölnische Königsdenkmal zurückzukommen, man muß nicht nothwendig erst den Leser in die trübselige Gesellschaft des Kölnischen Kunstmuseums einführen, um in ihm bedenkliche Stimmungen zu erregen; was in der Rheinischen Kunsthauptstadt vorgeht, die Düsseldorfer Zustände bieten schon genug Anlaß zur Schwarzmalerei. Das junge Malervölkchen amüsirt sich nach wie vor ganz prächtig im Malkasten, in der Karnevalszeit glänzt noch

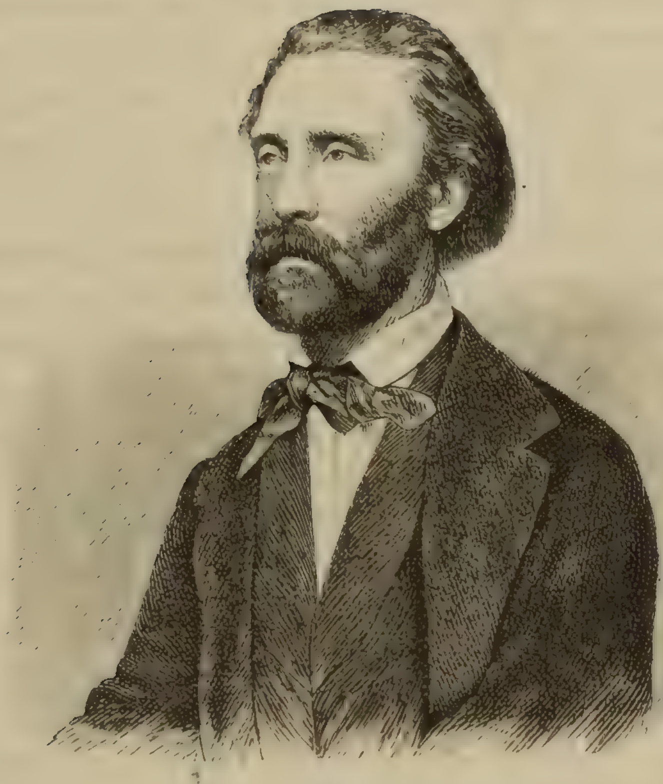
immer der berühmte Humor der Düsseldorfer. So lange u. A. die Achenbach's, Vautier, Weber Düsseldorf angehören, kann man sicher sein, daß hier noch einzelne vortreffliche Werke produzirt werden. Bendemann's fein-liebenswürdiger Natur gelang es, manche zerrüttete Verhältnisse zu ordnen und persönliche Reibungen abzuschleifen, durch die Berufung Wittig's wurde ein vielbeklagter Mangel beseitigt und endlich auch die Skulptur in der Düsseldorfer Schule heimisch gemacht. So scheint vieles altes Gute noch zu bestehen, manches neue Gute sich anzufügen. Und dennoch tritt Düsseldorf tagtäglich aus dem Hauptkreise deutscher Kunstthätigkeit mehr heraus und wird unter den Mittelpunkten der deutschen Kunst immer seltener genannt. Was die Freunde Düsseldorfs verzagt macht und mit geringen Hoffnungen in die Zukunft blicken läßt, ist nicht etwa der augenblickliche Mangel an hervorragenden Leistungen — da müssen wir uns an den Wechsel von Ebbe und Fluth gewöhnen —, sondern die sichtlich wachsende Gewalt der Lokalinteressen, der zunehmende Eifer, Kunstfragen als Brodfragen zu behandeln. Die Kämpfe im Schooße des Rheinischen Kunstvereins spiegeln diese Wandlung am traurigsten ab. Eine leidenschaftliche Agitation wurde vor mehreren Jahren in das Werk gesetzt, der Verein in feindliche Parteien gespalten, ein Reformplan nach dem anderen vorgeschlagen, endlich in der letzten Generalversammlung ein Kompromiß abgeschlossen. Einzelne Klagepunkte gegen den alten Vereinsvorstand mögen gerecht gewesen sein, einzelne Anschuldigungen über die Motive der Agitatoren, welche meist den Düsseldorfer Künstlerkreisen angehörten, übertrieben. Leugnen läßt sich nicht, daß der Grund des bitteren Kampfes in dem Wunsche lag, es möge der Kunstverein für Rheinland und Westphalen sich lokaler färben, hilfreicher als früher dem einzelnen Künstler unter die Arme greifen und dessen materielles Wohl eifriger bedenken. Man ist einen starken Schritt jenem Zustande näher gekommen, in welchem die Kunstvereinskasse eine Hilfskasse, der Kunstverein selbst eine Versorgungsanstalt für mittelmäßige Maler bedeutet. Aus diesem Wunsche stammt die warme Empfehlung der Künstlerkonkurrenzen, dieses sichersten Mittels, die Mittelmäßigkeit in unserer Kunst zu Ehren zu bringen, in diesem Wunsche wurzelt der Glaube, der Ankauf zahlreicher Bilder sonst wenig beschäftigter Künstler sei eine sittliche Pflicht der modernen Menschheit, welcher sie durch die Stiftung der Kunstvereine genügt. Wir müssen leider hinzufügen, in der Nachgiebigkeit gegen solche Wünsche liegt auch der Grund zu der traurigen Unfruchtbarkeit der Düsseldorfer Schule. Doch um diese letztere vollständig zu erklären, müßte man eine politische und kulturgeschichtliche Abhandlung schreiben. Diese aber fällt nicht mehr in das Bereich einer Zeitschrift für bildende Kunst. **Anton Springer.**

Notiz.

Das Todesjahr des Palma vecchio. Das Todesjahr von Jacopo Palma il vecchio war bisher zweifelhaft. Die „Raccolta Veneta" veröffentlicht in dem eben erschienenen 2. Hefte das Testament dieses Künstlers datirt vom 28. Juli 1528. Damals war Palma schwer leidend. Am 8. August desselben Jahres wurden nach seinem Tode sein Nachlaß inventirt; man kann daher jetzt mit Sicherheit behaupten, daß Palma vecchio Ende Juli oder Anfang August 1528 gestorben ist. Das Original befindet sich im Archivio Natarile in Venedig. Das Testament enthält keine weiteren für die Kunstgeschichte wichtigen Daten; es bestätigt nur, daß Palma ein sehr frommer Katholik gewesen, denn er ordnet für das Heil seiner Seele nicht weniger als hundertundfünfzig Seelenmessen an. Unter seinen Erben wird auch sein Neffe Jacob, der Vater des J. Palma il giovane, genannt.

E.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.



August Löffler.

Mit Abbildung

Wir kennen nur Vergangenheit, die Zukunft
Ist Räthsel. Vor dem Räthsel stehst Du, starrst
Es an. Des Lebens Faden ist versponnen;
Doch weiter dreht die Spule sich der Zeit,
Schon spannt er bis zum äußersten, — er reißt —
Dann? dann? .. Du rufst Lebwohl; so fest
Wie Du durch's Leben gingst, so unerschrocken,
Mannhaft und ruhig in der Pflicht Erfüllung
Pochst Du an's dunkle Thor, worin das Leben
Für uns verschwindet, an des Todes Pforte.
Wohin sie führt, wir wissen's nicht. Wir wissen
Nur Eins, daß Alle sie durchwandelt haben,
Die je gelebt und sie durchwandeln werden,
Die leben werden. Und Du lächelst ruhig,
Da sie sich öffnet, statt davor zu bangen.

Im dunklen Mutterleibe lebten wir
Das erste Leben und der Mutter Wehen,
Da wir von ihr gerissen wurden, war's
Nicht schmerzhaft, schien es nicht der Tod zu sein?
Nicht Tod das Leben, das wir jetzt allein

Für Leben achten? Nun ein neuer Tod
Uns diesem Leben unter Schmerzen nimmt,
Sollt's nun nicht sein wie damals? Schön'res Leben,
Mit dem das jetz'ge nimmer zu vergleichen?
So sprichst Du lächelnd .. Alle, die ich liebte,
Die mich geliebt, lebt wohl!
Denkt meiner freudig,
Und trauert nicht; mein Angedenken feiert
So froh, als weilt ich unter Euch. Lebt wohl!
Auf Wiedersehn ....

Es ist keine Biographie mit Aufzählung aller Werke des dahingeschiedenen, so tüchtigen und trefflichen Künstlers, die wir hier geben wollen. Sein Leben voll Ringen und Belohnung noch einmal an uns vorüber ziehen zu lassen und einige Erklärungen hinzuzufügen, wie wir sie in Bezug auf die Thätigkeit eines Künstlers für wünschenswerth halten, das ist die Aufgabe, welche wir uns gestellt haben.

August Löffler ward im Jahre 1822 zu München geboren. Der Wunsch seiner Eltern wäre gewesen, daß er gleich manchen seiner Vorfahren und Verwandten Theologie studire, aber der Künstlerdrang überwog in dem Jünglinge. Er wollte Maler werden. Seine erste Anleitung empfing er von Heinrich Adam. Den tiefsten, sein ganzes künstlerisches Leben bestimmenden Eindruck bekam er aber durch Rottmann's Landschaften unter den Arkaden zu München. Rottmann's Sohn, der sich ebenfalls zum Maler heranbilden wollte, machte ihn dann mit dem verehrten Meister selbst bekannt, doch beschränkte sich sein Verhältniß zu diesem auf einige Unterweisungen, welche er von ihm bei Vorlage von Studien erhielt. Sein Schüler im eigentlichen Sinne des Wortes war er nicht. Sollte man nicht meinen, daß man aus den Jugendeindrücken das spätere Streben und Leben des Künstlers gleichsam vorausdeuten könne? Die Arbeiten des Vaters, der als Kupferstecher im topographischen Bureau angestellt war, wiesen den Knaben auf Genauigkeit, Sorgfalt, sichere Linienführung; die Landkarten, welche der Vater arbeitete und von denen Löffler sein Lebenlang ein großer Liebhaber blieb, lenkten seinen Sinn auf die Ferne und Fremde; und zwar war es hier vor Allem der Orient, der die Phantasie des im frommen Elternhause eifrig die Bibel lesenden Knaben gefangen genommen hatte. Aus den Arkadenlandschaften, die er wieder und wieder sah, studirte, kopirte, sog er gleichsam seinen Stil. Ihr Stil ward ihm fast der Stil überhaupt und aus ihnen ist auch eine Besonderheit mancher Löfflerschen Bilder zu erklären, die ihm nicht selten vorgerückt worden ist. Wir wollen hier absehen von dem Bestreben, mit möglichst wenigen, einfachen Linien zu wirken, und besonders darauf verweisen, daß Löffler durchgängig das so beliebte Detail des Vordergrundes verschmähte. Lächelte er häufig mit Recht über die Forderungen, die auch in Werken großen Stils thörichter Weise das Kleinliche nicht vermissen wollen, so mißachtete er sie auch nicht selten da, wo der Gegenstand erlaubt hätte, diesem Geschmack Rechnung zu tragen, ja auch wohl da, wo eine Detailbehandlung geboten war. Nicht aus einseitiger Versteifung freilich in solchem Fall, sondern in der festen Ueberzeugung, daß man dem Modegeschmack des Bestechenden stets entgegen treten solle und ihm auch nicht einmal dem Scheine nach Opfer bringen dürfe. Lieber solle man sich zu weit auf die Seite des strengeren Stils stellen, als auch nur an geleckte Manier streifen. So werde das wahre Gleichgewicht am besten hergestellt. Die Größe eines solchen principiellen Handelns für den ausübenden Künstler, der auf den Erlös seiner Arbeiten angewiesen ist, und in dieser Weise verschmäht, dem Geschmack des Publikums im geringsten zu schmeicheln, wie viele begreifen sie! Wie wenige denken daran! Wie oft wird voreilig ein Tadel über Künstler

hingeplappert, die man für die Charakterfestigkeit und Aufopferung bewundern müßte, mit welcher sie das für richtig Erkannte durchfechten. Glücklich diejenigen, die wie Löffler so bedeutend und fest dastehen, daß sie einen solchen Kampf wagen dürfen, ohne ihren Ueberzeugungen zum Opfer zu fallen.

Unermüdlich schritt Löffler vorwärts. Zu rastlosem Fleiß zwangen die sehr einfachen Verhältnisse, in denen er erwuchs, die dagegen freilich reich an Trefflichkeit, Liebe und Pflichterfüllung waren. Er kannte die gewöhnlichen rauschenden und wilden Vergnügungen der Jugend nicht. Er und der Kreis seiner — fast alle bedeutend gewordenen — Freunde bewiesen, daß Jugendfrische, Heiterkeit und Enthusiasmus nicht so nothwendiger Weise mit dem Weinpokal oder dem Bierhumpen oder in anderen Vergnügungen anderer Art aufgefrischt werden müssen, wie Viele wähnen. Was ich geworden bin, sagte uns der Künstler mit gerechtem Stolze, das habe ich aus mir gemacht. Ich hätte mich auch wohl oft in's Wirthshaus setzen mögen, aber für das Geld, welches Andere vertranken, habe ich meine schönen weiten Reisen gemacht. Ich möchte meine damalige Entsagung wahrlich nicht gegen ihre dumpfen Freuden eintauschen. —

Die meisten seiner Landschaften dieser ersten Zeit behandelten Ansichten aus der Umgebung Münchens, Isaransichten vorzüglich. Seine Farbe in Oel war etwas schwer und düster; seine Aquarelle schon damals ausgezeichnet. Mit Eifer betheiligte er sich an den Untersuchungen und Arbeiten der Professoren Schlotthauer und Fuchs und malte mehrere Landschaften, bei welchen die neue Methode, Wandgemälde durch Anwendung von Wasserglas zu sichern, angewandt wurde. 1846 machte er den ersten größeren Ausflug südwärts der Alpen nach Istrien und Venedig, an Geld arm, an Freuden reich. Hier, an der Südseite der Alpen sah er nun Formen über Formen, bei denen ihm so recht die Seele aufging. Diese Eindrücke ließen ihm keine Ruhe mehr. Ein großes Rundgemälde von Jerusalem, ausgeführt für Herrn U. Halbreiter nach dessen Skizzen, weckte seine Sehnsucht nach dem Süden und dem stets ersehnten Orient noch unwiderstehlicher. Für dieses Bild malte C. Piloty die Staffage. Er soll es gewesen sein, der beim Zusammenarbeiten durch seine kräftige Lichtwirkung auch Löffler zu einer helleren Farbengebung veranlaßte, die nun die früher dunkle und schwere mehr und mehr verbannte. Im Jahre 1849 hatte Löffler, obwohl er wegen schwerer, vieljähriger Krankheit seines Vaters auch für seine Familie zu sorgen hatte, die Mittel gewonnen, seinen Lieblingswunsch auszuführen und den Orient zu bereisen. Nach besten Kräften durch das Studium der Land- und Ortskunde vorbereitet — auch Colleg über arabische Sprache hatte er gehört, — ging er über Triest dahin und durchzog länger denn ein Jahr Aegypten, Paläſtina und Kleinasien, seine Studienhefte mit jenen Skizzen und Ansichten füllend, welche jetzt als Gemälde in so manchen Gallerien prangen. Hatte er so die seit frühester Jugend gehegten Wünsche durch eiserne Beharrlichkeit zur schönen Erfüllung gebracht, so litt es ihn nun nicht länger, Hellas fremd zu bleiben, auf welches Rottmann so herrlich in seinen griechischen Landschaften verwies. 1853 ging er, seinen Freund L. Thiersch begleitend, nach Athen. Wiederum auch wissenschaftlich rastlos sich belehrend, eroberte er sich und seiner Kunst nun auch Griechenlands geweihten Boden, ihn auf beschwerlichem Ritt nach allen Richtungen durchziehend. Nach einem Jahre kehrte er zurück, reich an Eindrücken und begeisterter denn je für sein Schaffen. In dem kurzen Zeitraum bis 1858 entstand eine ungewöhnlich große Anzahl seiner schönen Landschaften aus dem Orient und Griechenland. Am bekanntesten sind mehrere der zu Stuttgart im Besitz des Königs von Würtemberg befindlichen Gemälde geworden. Sie befanden sich nebst seinem großen „Delphi“ und zwei großen Kartons (Findung Moses und Erscheinung Gottes im brennenden Busch, Nil- und wilde

Bergwüsten-Landschaft) auf der historischen Kunst-Ausstellung zu München 1858. Auf die vom Lloyd im Stich herausgegebenen 32 Orientansichten (Text von Dr. M. Busch) wollen wir hier gleichfalls verweisen. Das Jahr 1859 brachte eine Art Stockung und eine Zeit lang auch Wandelung, die ziemlich schwer auf dem rastlosen, sonst so sicheren Künstler lastete und ihm manche Stunde seiner schönsten Zeit des Lebens trübte. Er wollte eine geliebte Braut heimführen und gerade jetzt schien Ebbe in seiner künstlerischen Produktion einzutreten, wo er auf hoher Fluth mit vollen Segeln so gern gefahren wäre. Es war nach fast übermäßiger Anstrengung nur ein kurzes Ausruhen, eine Erholung, um einen neuen, höheren Anlauf zu nehmen; doch machen ja alle solche Pausen und Uebergangszeiten auf den Künstler, der plötzlich den kräftigen Schaffensdrang nicht mehr wie sonst spürt und sich schwankend sieht, wo er früher ruhig und sicher seines Weges schritt, einen beunruhigenden Eindruck. So sahen wir den sonst so meisterlich sicheren, völlig in sich festen Künstler eine Zeitlang schwanken, aber sogleich das Richtigste thun: nach engem Anschluß an die umgebende Natur greifen. Verschiedenes kam zusammen. Er hatte sich dem Orient und der stilvollen Behandlung mit solcher Ausschließlichkeit hingegeben, selbst seine Studien, die er namentlich in dem von ihm so sehr geliebten Kochel am Kochelsee machte, wohl darauf hingearbeitet, daß er des Ausruhens bedürftig war, wenn er die volle künstlerische Freiheit des Blickes nicht verlieren wollte. Dann aber überwog die heitere, ja selige Gegenwart, so schön, wie sie nur sich Phantasie träumen kann, zu sehr, um nicht auch die machtvollste künstlerische Erinnerung in den Hintergrund treten zu lassen. Man liebt nicht ungestraft an einem grünen Gebirgssee und versenkt sich mit allen Gefühlen in unser deutsches Leben und Weben, wie es Liebe noch mächtiger offenbaren läßt, wenn die Phantasie im Orient weilen soll. Künstler vergessen häufig, daß man in dieser Weise nicht zweien Herren dienen kann. Löffler that das Richtige. Er setzte für eine Zeit den Orient bei Seite, schob die groß stilisirten Weitbilder zurück und malte den Kochler Wasserfall, die Felsschlucht und andere Bilder ähnlicher Art. Ja in diesen Zeiten konnte er sich auch mit reinen Stimmungslandschaften befreunden, die ihm, dem Meister schöner Linienführung und klarer Komposition, sonst zum mindesten gleichgültig waren. Er selbst schuf mehrere kleine Skizzen, die nur in Bleifeder oder leicht getuscht, von einer Stimmungskraft waren, wie wir sie kaum für möglich gehalten hätten. Eine Zeichnung — trüber Herbstabend; Ecke am See, über ihn hinaus Aussicht auf Rohr und die öde Hügelreihe darüber — hat vor Allen in ihrer tiefen, öden Melancholie einen unauslöschlichen Eindruck auf uns gemacht. Seit seiner Verheirathung im Jahre 1860 ward inmitten seines idyllischen häuslichen Glück's seine Phantasie gleichsam wieder frei und erhob sich mit verstärkter Kraft und Freude. Die unmittelbaren Eindrücke wichen, in alter Gluth mit höherer Freiheit und frischerem Blicke kehrte er zu seiner gewohnten Weise zurück. Schöne, leider so kurze Epoche, die noch so viel, so Bedeutendes versprach! „Meine Jahre mahnen mich, schrieb uns der 42 jährige Künstler, aber ich lache dazu; ich fühlte mich noch nie so jung." Nun blühte ihm wieder die gute Stunde, auf deren Kommen er eine Zeit lang harren mußte, wo er uns schrieb: „Alle Begeisterung, alles ideale Schaffen läßt sich, wie Du selbst weißt, nicht erzwingen; wenn ich denke, ich muß arbeiten, so entfernt sich die Muse immer mehr, und nicht arbeiten, warten, bis der heilge Geist über mich komme — da werd' ich gleich des Teufels. Man muß die gute Stunde fassen und die wird auch mir wieder blühen." Sie blühte, wie eine Reihe von Landschaften (Athen, Straße nach Eleusis, Jerusalem, Baalbeck-Tempel, Nillandschaft, Gardasee, Kochelsee) bezeugen, von denen einige zu dem Besten gehören, was er geschaffen hat. Dazu öffnete sich ihm eine neue Aussicht. Daß sie so wenig hat erfüllt werden sollen, kann können wir uns darüber



Zeitschrift f. bild. Kunst — Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig — Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

für den Künstler trösten. Stets hatte Löffler die Stereochromie mit Eifer verfolgt. 1859 hatte er, von Anderem abgesehen, die Landschaften an Liebigs Hause gemalt. Nun 1863 und 64 malte er für seinen Schwager in dessen Gesellschaftssaal des Bades Kochel vier große Wandbilder (14′ breit und 7′ hoch), Memphis, Jerusalem, Athen und Rom, die des größten Aufsehens hinsichtlich der stereochromischen Wandmalerei würdig waren, von denen namentlich Athen ein meisterhaftes, herrliches Werk ist. Hier war für ihn der Boden seines auf schöne Komposition, sichere, klare Linienführung besonders angelegten Stils. Hier wirkte die Einfachheit des Aufbaues; seine Verschmähung, durch den Vordergrund an- und somit von der Hauptsache abzuziehen, womit manche Künstler nur des Vordergrundes wegen zu malen scheinen gleich schlechten Erzählern, die hinter einer hübschen ausgearbeiteten Eingangsschilderung Trivialität und Langweiligkeit verstecken — die Verschmähung solcher Anziehungsmittel, hier war sie voll am Platze. Er selbst war stolz auf die Sicherheit und Schnelligkeit, die er hierbei bewiesen hatte. Jerusalem entstand „ohne Skizze, der Phantasie allein vertrauend". Im selben Jahre wurde er nach Brüssel gerufen, wo er für Baron von Hirsch stereochromisch ein 15′ hohes Wandgemälde malte. Wir kennen dasselbe nur aus der Skizze: südliche Landschaft, hohes Gebirg auf einer Seite, Meeresfläche und große Wolken auf der andern, felsige Küste im Vordergrunde. Das Motiv dieser großen, kühnen Komposition wird man in den Gebirgsmassen des Herzogenstandes und Heimgartens am Kochelsee finden und daran Motiv und Ausführung studiren können. Es ward ihm wohl zuweilen eine zu große Treue gegen die Naturansicht vorgeworfen — sein wahres Wesen hing sich zuweilen selbst an seine Idealthätigkeit und übte auf sie einen für diese Sphäre nicht gerechtfertigten, einschränkenden Einfluß, der ihn nicht immer frei genug mit dem Stoffe schalten und walten ließ — jetzt war in allen Schöpfungen die heitere, hochschwebende Freiheit gewonnen. Als wir vorigen Herbst die Werke seiner letzten Periode sahen, glaubten wir, daß der Künstler sich und seiner Kunst die Bahnen zu ganz unerwarteten Zielen öffnen würde. Auf seiner Staffelei standen eine Nillandschaft und der Kochelsee, Gebirge und See, in Abendgluth. Es war sein Sonnenuntergang. Er hatte nach Italien gehen wollen. Die Cholera schreckte ihn zurück und er nahm nun eine Einladung nach Schlesien an, wo er sich erkältete und todtkrank nach München zurückkehrte. Seine Gesundheit war, seit er das griechische Fieber durchgemacht hatte, nicht die stärkste gewesen; er neigte zu Fiebern. Doch gab es keinen Menschen, der sich mehr auf seine von Jugend auf geübte Abhärtung verließ, als ihn. Diesmal freilich fühlte er, daß sein Uebel an den Lebenswurzeln zehre. Eine Lungenkrankheit hatte sich entwickelt. Vier Monate lang litt er, dann nahm ihn der Tod seiner Gattin, seinen Verwandten und Freunden, die in ihm den bravsten, den trefflichsten Menschen jetzt beweinen.

Eine offenere, wahrhaftere Seele kann nicht gefunden werden; wer einmal durch die äußere Schaale seines eigenthümlichen Wesens hindurchgedrungen war, der mußte ihm gut sein. Wer ihn näher kannte, liebte ihn. Zu Anfang mochte er durch seine Disputirfreude und durch rücksichtslose Angriffe gegen das, was ihm verhaßt war, was Andere aber öfter schweigend hinnehmen und ertragen, reizen und zurückstoßen. Wer für wahrhaftes Wesen und Selbständigkeit Sinn hat, der fühlte sich bald angezogen. Er war in mehr als einer Hinsicht original. Sein Stoicismus gegen alle körperlichen Empfindungen war bekannt. Er verachtete Kälte wie Hitze. Den heißesten Sommertag fand er nicht heiß. Wenn Alles sich in Pelze hüllte, lief er bei klirrendem Frost wo möglich im einfachen Röckchen, ein Anblick zum Frieren für jeden, der ihn sah, und lachte die Frierenden aus. Weihnachten 1859 badete er mit zwei Bekannten in einer eisfreien Stelle des Kochelsees, um den schönen Sonnenschein des Tags zu feiern. In Genügsamkeit, in Ertragung von

Strapazen wetteiferte er, wenn es Noth that, mit jedem Hadschi. Nicht Trank, nicht Speise, wie sehr er das Gute zu schätzen wußte, bekümmerte ihn. Das Einfachste war ihm genügend und war er dabei so froh, wie beim leckeren Mahle. Ertragung von Anstrengungen, unter denen Andere sich herabgestimmt fühlten, machte ihm Freude. Als Fußgänger war es seine Lust, seinen Genossen wo möglich niederzulaufen. Fleisch und Fett hatte er dabei allerdings nicht zu tragen. Er war hager und sehnig wie ein Wüstensohn. Sonnverbrannt glich er einem solchen täuschend. Vielleicht hat er seinem sonst nicht gerade starken Körper durch Ueberanstrengung auf den beschwerlichen Reisen, dann aber auch daheim, doch zu viel zugemuthet. Bitten und Warnungen, sich mehr zu schonen, kümmerten ihn nicht viel. So mäßig er war, so fröhlich beim Becher; aber Wein mußte es sein. Hinsichtlich seines vaterländischen Getränkes, war er kein echter Sohn Münchens. Bier als Festgetränk, anders als zur einfachsten Stillung des Durstes, war ihm widerlich. Aber dem Weine konnte er mit hafisischem Behagen zusprechen, wie denn Hafis auch sonst in seinem Hasse alles Dunkelwesens sein Vorbild war. Nur das Wahre und Klare, das Lichte und Freudige war sein Leben. Reine, einfache Verhältnisse, wie in seinen Bildern, Klarheit, nichts Mysteriöses, ein reines, starkes Gefühl, in dem er sich kräftig nach Neigung und Abneigung wie im Licht und Schatten seiner Gemälde zeigte — das wollte er und befriedigte ihn allein. Pfäfferei und Tyrannei hatte seinen vollsten, im Ausdruck durch nichts zu hemmenden Haß. Doch nur das Ueble, nie traf er Menschen. Bitterkeit, Groll kannte sein in sich geschlossenes und voll befriedigtes Wesen nicht, das durch seine Abgeschlossenheit und Einfachheit einen so originalen, erfreulichen, für den näheren Betrachter antiken Eindruck machte. Besonders in seiner Krankheit trat dies in einer Weise hervor, die auf Alle, die ihn am Rande des Lebens in seiner gleichen Ruhe sahen, um so erschütternder wirkte. Das war ein ganzer Mann, der dem Tode so ruhig und fest in's Auge sah, dem er unerbittlich verfallen war, dem er so getrost entgegen trat — dieser Anblick war oft in seiner einfachen Großartigkeit überwältigend. In der Blüthe der Kraft, glücklich, ungewöhnlichen Erfolgen entgegensehend, plötzlich herausgerissen — er blieb ruhig, hatte keine Klage, während Allen vor Jammer das Herz brechen wollte. So schied er am 19. Januar 1866. Im Leben anspruchslos, bescheiden und zufrieden, ein echter Künstler, vom höchsten Eifer und Ernst für das Schöne und als Künstler von würdigem Stolz beseelt, stets geistig strebend und in vollster Bedeutung des Worts durchgebildet, durch seine nicht unbedeutenden germanistischen, geschichtlichen, geographischen Kenntnisse ein gediegener, durch heitern Sinn bei Frohen ein erfreulicher Gesellschafter, sittlich der musterhafteste Mensch, Freund des Guten, Hasser des Schlechten, immer wahr und treu und rein — so haben wir ihn gefunden vom ersten Augenblicke der Bekanntschaft mit ihm bis an sein Ende, sein trauriges frühes Ende.

E. L.

J. W. Schirmer als Radirer.

Wenn wir im Folgenden von der Thätigkeit des vor zwei Jahren verstorbenen J. W. Schirmer im Radiren berichten wollen, so geschieht dies, weil nicht etwa nur einige hübsche Arbeiten dieses Faches von unserm Künstler zu erwähnen sind, die er gelegentlich so in den Nebenstunden ausgeführt, sondern weil wir es hier in der That mit einem Meister der Radirkunst zu thun haben, der jahrelang Zeit und Kraft darauf verwendete.

Die ersten Versuche Schirmer's im Radiren fallen schon in seine Jugendjahre. Bereits 1822 machte er, durch ein Werk angeregt, in welchem das Verfahren beim Radiren beschrieben war, einige Proben. Obwohl ihm sein damaliger Beruf als Buchbinderlehrling zu wenig Mußestunden übrig ließ und die in Jülich aufzutreibenden Kunstschätze ihm kaum einige unbedeutende Lithographien und Radirungen zu Vorbildern zu gewähren vermochten, suchte er sich doch mit Eifer in dem Begonnenen weiter zu bringen. Es finden sich noch Abdrücke solcher Radirungen aus den Jahren 1822, 23 und 1824 vor, worunter besonders ein Blättchen von Interesse ist, die Kopie einer Ruysdael'schen Waldlandschaft; diese wird gewiß eine tiefe Wirkung auf das junge Gemüth geübt haben, denn auch in seinen späteren Werken glaubt man Anklänge gerade an diese Komposition wiederzufinden.

Nachdem es Schirmer vom Jahr 1825 bis 1828 vergönnt war, die Akademie in Düsseldorf besuchen zu können und seine künstlerischen Anlagen bereits eine höhere Ausbildung erlangt hatten, sehen wir ihn sofort wiederum zur Radirnadel greifen. Die „Betende Nonne" vom Jahr 1829 und eine „Mühle im Walde" sind die ersten dieser Radirungen nach eigener Komposition. Letztere mag, aus ihrer Behandlung zu schließen, die früheste, vielleicht noch vor 1829 entstanden sein. Die Platte befindet sich im Besitz des Kunsthändlers Meyer in Hildburghausen. Eine Platte mit dem Schlosse Beiresheim, gleichfalls vom Kunsthändler Meyer bestellt, scheint auch zu den frühern zu zählen; dieselbe war mit seltenem Reiz und feinster Charakteristik gezeichnet, wurde aber verätzt und nur ein paar Abdrücke von der bereits verdorbenen Platte gemacht. Den letzten dieser Abdrücke erwarb ein Amerikaner von der Wittwe des Verstorbenen. In diese Periode möchte eine weitere Platte gehören, die ebenfalls im Besitze des Kunsthändlers Meyer ist und zu den schönsten von Schirmer's Hand zu rechnen sein dürfte, eine Waldlandschaft oder ein Waldrand, schöne Eichengruppe an einem Bache. Ein Abdruck einer großen Radirung findet sich ferner vor, die — wie es scheint — nicht zur Vollendung gekommen ist, ein höchst poetisches Waldmotiv, einige Baumstämme an einem Teich mit Hirschstaffage, das jedoch später in einer kleinen Radirung wiederholt wurde. In dem Düsseldorfer Künstleralbum vom Jahr 1837 und 1838 erschienen zwei ausgezeichnete Schirmer'sche Radirungen: „Unter den dunkeln Linden" und „Jägers Abschied nach Eichendorf". Von da ab beginnt nun die Hauptthätigkeit Schirmer's in diesem Felde. Im Jahr 1841 führte er die beiden großen Radirungen aus, welche als Nietenblätter von dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen bestellt wurden. Diese letzteren gehören unstreitig zu dem Besten, was er in diesem Fache hervorbrachte. Sie besitzen eine Tiefe und Kraft, wie sie sonst fast nur im Stiche erzielt wird und dabei eine Freiheit der Behandlung, die eben nur in der Radirung möglich ist. Im Jahre 1843 entstanden die Platten: „Brunnen bei Ariccia" und „Burgreste bei Meiringen"; 1844 „Abend bei Albano" und „Motiv aus dem Park Chigi" sowie eine schöne „Waldlandschaft"; 1845 „Ein deutscher Wald", das Blättchen „Sonntagsmorgen" mit etwas anderer Technik, einem Aquatintaton; ferner „Der Sturm" und das reizende Blatt „Die Mühle". Die letzte große Radirung: „Pan und die Nymphen" wurde 1846 ausgeführt; später radirte Schirmer nichts mehr. Das kleine Blättchen, wovon dem vorliegenden Heft ein Abdruck beigegeben ist, läßt sich in Bezug auf die Entstehungszeit nicht bestimmen; es scheint bisher nicht gedruckt worden zu sein, da sich keine Abdrücke davon vorfanden.

Von dem Kunsthändler A. W. Schulgen in Düsseldorf wurden acht von den vorstehenden Radirungen, in einem Heft vereinigt, herausgegeben, deren Platten jedoch später wieder in den Besitz Schirmer's zurückkamen; sie sind nebst einigen andern noch jetzt Eigenthum seiner Wittwe.

Ueberblicken wir die Schirmer'schen Radirungen in künstlerischer Hinsicht, so finden sich in ihnen Vorzüge, wie sie nicht leicht bei anderen deutschen Radirern getroffen werden; ja man kann behaupten, daß sie in die erste Rangklasse dessen gehören, was neuerdings in landschaftlicher Radirung geleistet worden ist. Es dürfte heute selten ein Maler zu finden sein, der neben so umfassenden anderen künstlerischen Aufgaben auch die Technik der Radirung in so vollkommener Weise übte und beherrschte. Was die Schirmer'schen Radirungen, wie überhaupt seine Werke auszeichnet, ist eine kräftige, tiefe und wirkungsvolle Haltung, eine poetische Stimmung und ein großer Wurf der Komposition. Schirmer's Werke sind, obwohl stilistisch, ideell gedacht, doch nicht in der Weise streng stilisirt und in einer überwiegenden Ausbildung des Umrisses durchgeführt, wie z. B. die Preller'schen Werke; dagegen besitzen sie ein stärkeres malerisches Element in Licht- und Schattenwirkung; sie sind, wenn man will — realer. Gerade seine Radirungen geben einen Beleg dafür, welch feines naturalistisches Studium er anstrebte und wie er bei aller Größe der Anschauung stets Wahrheit und Realität in Form und Farbe zu verbinden suchte. **J. Vollweider.**

Aus dem kaukasischen Kriege *).

Von

Theodor Horschelt.

Mit Abbildung.

Seit etwa sechs Wochen stand unser Lager am Flusse Bschebsch im Lande der Schapsuchen, eines zu den Adighe' zählenden Tscherkessenstammes am schwarzen Meere. Der Sommer war ungemein heiß, etwa die Hälfte unserer Soldaten lag am Fieber darnieder, die andern wurden durch Millionen von Fliegen halb zu Tode gepeinigt, ebenso die Pferde, welche Tagsüber ihr Futter kaum berührten, da sie durch das Ungeziefer wahrscheinlich in eine Art von Verzweiflung gerathen waren; erst Nachts begann man ein wenig zu leben und fürchtete sich dabei schon wieder vor dem kommenden Tage. Unser Lager war in der Mitte eines breiten ebenen Thales aufgeschlagen und leicht befestigt; die links und rechts liegenden Berge waren von mäßiger Höhe, vor uns aber, auf etwa vier Stunden Entfernung, stiegen sie schon steiler empor und bildeten den ersten höheren Vorbau zu der riesigen Kette, welche sich längs der Nordküste des schwarzen Meeres hinzieht.

Seit längerer Zeit hatte der Feind die meisten umliegenden Aule **) verlassen und war mit Sack und Pack, Weib und Kind und seinen Viehheerden in die höher gelegenen Wälder gezogen, wo ihm schwer beizukommen war. Schon öfter, da es im Lager an Fleisch mangelte, hatte man versucht, dem Feinde Vieh wegzunehmen, hatte ein paar hundert Kosaken nach einem noch bewohnt geglaubten Aule jagen lassen, aber niemals etwas nach Hause gebracht, denn man fand Alles verödet. Vorgestern war nun in aller Stille wieder

*) Obwohl es nicht im Programm unserer Zeitschrift liegt, Beiträge rein erzählenden Charakters zu bringen, so glauben wir von diesem Grundsatz hier, wo es sich um die Erläuterung eines Blattes aus der Mappe des Künstlers, der zugleich der Erzähler ist, handelt, im Interesse unserer Leser abweichen zu sollen. A. d. R.

**) Dörfer.



MAHAMAD, DER SPION.

Originalzeichnung von Th. Horschelt.

Verlag von E. A. Seemann.

ein derartiges Projekt ausgeheckt worden; ein eingeborner Spion berichtete nämlich, daß die Bewohner mehrerer Dorfschaften etwa 15 Werste von hier sich mit ihren Heerden hoch oben in den Wäldern versteckt hielten, daß sie aber, da in der Höhe kein Wasser zu finden sei, gezwungen wären, das Vieh täglich einmal zum Flusse herab zu treiben; er wolle sich nun auf die Lauer legen und, so wie er sie von Weitem erblicke, reiten was er könne, um uns davon zu benachrichtigen. Schon gestern hatte man ihn erwartet, doch war er erst spät Abends gekommen, und versprach für heute Morgen das Gelingen des Handstreiches als ganz sicher.

Es war der 24. August 1860, und der Tag wolkenlos wie seit Wochen emporgestiegen. Seit sechs Uhr waren die Pferde schon gesattelt; zwei hundert Linienkosaken und zwei Eskadronen der Dragoner von Nijni-Novgorod sollten die Ueberrumpelung ausführen und dann von der inzwischen nachrückenden Infanterie abgelöst werden.

Die Zelte und Baracken der Kosaken standen hart am Ausgang des Lagers, und waren durch einen acht Fuß hohen Doppelzaun von Zweiggeflecht, welcher mit Erde eingeschüttet war, gegen Außen geschützt; der etwa zwölf Fuß breite Ausgang wurde Nachts durch spanische Reiter verstellt. Gleich neben den Kosaken waren die Dragoner stationirt; dreihundert Schritte außerhalb des Lagers stand ein alter Birnbaum und an diesem, Tag und Nacht, ein Kosakenpicket von drei Mann; der Wachehabende saß auf dem Baume, die beiden Andern lagen neben ihren Pferden auf der Erde.

In Erwartung der Dinge, die da kommen sollten, hatte ich mich heute sehr früh bei den Kosaken eingefunden, obwohl ich mich auch sonst stets bei ihnen herumtrieb, da ich hier meine besten und ältesten Freunde und Bekannten fand. Man muß sich nämlich unter den Kosakenoffizieren nicht, wie es bei uns Sitte ist, lauter Halbwilde vorstellen; ein großer Theil der jungen russischen Aristokratie, welche sich im Kaukasus ihre Sporen verdienen will, läßt sich unter die Linienkosaken stecken, und es ist wahrhaftig kein geringes Vergnügen, ein so schönes und tapferes Völkchen, so flinke und gewandte Reiter zu kommandiren. Die Linienkosaken tragen, da sie ja auch meist im Kaukasus geboren sind, die tscherkessische Landestracht und sind nur durch längere Uebung von diesen zu unterscheiden; auch haben sie keine Lanzen, wie man solche gewöhnlich bei allen Kosaken voraussetzt, sondern führen Säbel, Dolch, Gewehr und Pistolen gleich den Eingebornen.

In der Nähe der Offizierszelte stand ein kleines und, damit die Luft es recht durchstreichen konnte, aus Zweigen geflochtenes Haus; es hatte nur drei Wände, nach der Nordseite war es ganz offen. Hier lagen wir gewöhnlich den größten Theil der heißen Tage, plauderten oder rauchten, schliefen, aßen zu Mittag, zechten wohl auch außerdem ein Weniges oder balgten uns, kurz hier war man immer sicher, Gesellschaft zu treffen, und hier saßen wir auch heute wieder beisammen und erwarteten den Spion. — Da war vor Allem der Oberst Constantin Trischatni, ein kleiner etwas korpulenter lustiger Mann, ein Herz und eine Seele mit seinen jungen Offizieren; er war nicht mehr sehr gut zu Pferde, seit ihm bei der Belagerung von Kars, als er eben mit weit ausgespreizten Beinen dastand, eine Kanonenkugel zwischen diesen durchgefahren und eines derselben gestreift hatte. Er sprach sehr gut französisch und deutsch, und obwohl er ein sehr tüchtiger und tapferer Offizier war, betheuerte er mir häufig, daß er eigentlich nicht zum Soldaten sondern zum Musiker geboren sei; auch war er etwas sentimental und liebte die Blumen außerordentlich. Es war drollig ihn, wenn wir von irgend einer Razzia zurückkamen, auf einem ganz kleinen Fuchsen vor seinen Kosaken herreiten zu sehen, schwärmerisch zum Himmel blickend, in einer Hand nachlässig die Zügel, in der andern ein ungeheures Blumenbouquet haltend.

Manche der jüngeren Offiziere kannte ich schon aus früheren Feldzügen, so Schere-

metieff, den Grafen Woronzow-Daschkow und den Fürsten Ferdinand Wittgenstein, dessen komische Einfälle stets unendliches Gelächter hervorriefen; auch viele Offiziere anderer Waffengattungen, hauptsächlich der benachbarten Dragoner waren da auf Besuch und warteten auf die Ankunft unseres Spions Mahamad.

Der Tag versprach sehr heiß zu werden, kein Lüftchen regte sich; Stunde um Stunde verging, aber der Schapsuch zeigte sich nicht. Es wurde elf, es wurde zwölf Uhr. Wir hatten die Hoffnung auf den projektirten Ueberfall bereits aufgegeben und sprachen längst von andern Dingen, da hörten wir einige Kosaken rufen: „er kommt!“ Wir stürzten Alle hinaus und sahen über die Brustwehr. Ein Reiter auf weißem Pferde näherte sich dem Lager in vollem Laufe, eine gelbe Staubwolke zog hinter ihm her.

„Das kann Mahamad nicht sein“ sagte Einer „gestern ritt er einen Rappen, und ich glaube nicht, daß er über einen besonders großen Marstall zu verfügen hat.“

„Das nicht,“ meinte ein Anderer, „aber er könnte ja den Schimmel auch gestohlen haben.“

„Gestohlen oder nicht,“ erwiderte der Erste, „jedenfalls läuft der Gaul fabelhaft; sieh nur, wie viel näher er schon ist, wie er sich zusammenzieht und auseinander schnellt gleich einer Stahlfeder; das Pferd muß ich haben, und müßte ich mir's am Munde absparen.“

„Ja, ein gutes Pferd,“ sagte der Dragonerlieutnant B., ein außerordentlich dicker junger Mann, der den Spitznamen Burdjuk*) trug; ja ein gutes Pferd, wenn das erst noch recht mit Haber herausgefüttert würde.“

„Natürlich, nur gleich an's Fressen denken, demnach müßtest du am schnellsten von uns Allen laufen, denn du bist offenbar am besten heraus gefüttert.“ —

„Ja, aber nicht mit Haber,“ schaltete Einer ein.

„Ach bitte,“ schrie Wittgenstein, „bitte, lieber Burdjuk, laufe uns etwas vor, damit wir wissen, wie viel man dem Gaul geben muß.“

„Warum denn nicht,“ erwiederte dieser, „ich muß jetzt ohnehin zu unserer Eskadron hinüber, also auf Wiedersehen!“ und damit watschelte er, von schallendem Gelächter begleitet, so schnell davon, als es ihm sein Umfang erlaubte.

Indessen war Mahamad, — denn er war es wirklich, — schon bedeutend näher gekommen, und winkte und schrie, daß man aufbrechen möge. Zu gleicher Zeit kam vom General herab eine Ordonnanz gelaufen mit dem Befehle, aufsitzen zu lassen. Man lief, man schrie nach den Pferden. Im Augenblick saß Alles im Sattel und im kurzen Trab ging es zum Lager hinaus. „Auf Wiedersehen, um fünf Uhr bei Tische,“ rief uns der Oberst Trischatni nach, „thut mir leid, daß ich nicht mit kann, aber mit meinem schlimmen Fuß geht es nun einmal nicht mehr so schnell.“

„Adieu Trischatni, auf Wiedersehen Herr Oberst!“ und vorbei waren wir. Als wir vor das Lager hinaus kamen, hatte sich die Infanterie und Artillerie schon in Bewegung gesetzt, auch der General war da, um die Kavallerie abreiten zu sehen; gleich nach uns trafen die Dragoner ein.

„Alles in Ordnung?“ fragte der General.

„Alles, Ew. Exzellenz“, antwortete der Dragoner Rittmeister Amelochwaroff, ein grusinischer Fürst, bekannt durch seine kaltblütige Tapferkeit und beliebt bei Jedermann durch seine Herzensgüte. Er war ein wunderschöner Mann, groß, schlank und kräftig, mit

*) Burdjuk heißen die ungeheuren aus Büffelhäuten gemachten Weinschläuche, die an Formlosigkeit Alles überbieten, was man sich vorstellen kann.

schwarzem Schnurbart und noch dunkleren Augen. Außer den beiden Eskadronen standen heute auch die Kosaken unter seinem Befehle.

„Vorwärts marsch, Trab!“ kommandirte er jetzt.

Aber du lieber Himmel, Kosaken und Trab reiten, das paßt schlecht zusammen; im Anfange ging es so ziemlich gut, aber nach fünf Minuten schlug der Trab in Galopp um, dazu uns voran Mahamad, der unaufhörlich zur Eile trieb; kurz bald raste der ganze Zug gleich einer Wetterwolke dahin, Kosaken und Dragoner, alles durcheinander, jeder nur von dem einen Gefühle beseelt, dem Nebenmann vorzukommen. Die Hitze war während des Laufes weniger fühlbar, aber der Staub war erstickend und wirbelte bis zum Himmel empor; oft unterschied man seinen Nebenmann kaum mehr; die Erde dröhnte vom Hufschlag, die Pferde pusteten und keuchten, verworrenes Getöse und das Geschrei der Reiter, „vorwärts, vorwärts!“ erfüllte die Luft. Dazwischen riefen wieder die Offiziere: „Trab, Trab!“, da sie fürchteten, die Pferde möchten bei der weiten Wegstrecke nicht aushalten; aber während sie so zur Mäßigung mahnten, hieben sie selbst aus Leibeskräften in die schon nach Möglichkeit ausgreifenden Pferde.

Wir mochten etwa zehn Werste zurückgelegt haben und aus einigen linker Hand liegenden Dörfern waren ein paar Schüsse gefallen, aber Niemand achtete darauf; vorbei brauste der Zug. Da zeigte sich weit vor uns eine gelbe Staubwolke, offenbar eine Viehheerde, welche man eiligst wegzutreiben suchte. Mahamad, in dessen Interesse es lag so viel Beute als möglich zu machen, da er sich für jedes Stück eine gewisse Summe ausbedungen hatte, gestikulirte mit den Armen in der Luft herum, um noch mehr zur Eile anzutreiben, denn der Wald war nicht ferne, und gelang es den Hirten, die Heerde in diesem unterzubringen, so hatten wir das Nachsehen. Nun ging es erst recht los, jetzt brüllten auch die Offiziere: „Marsch, Marsch!“ d. h. Carriere, die Peitschenhiebe hagelten auf die armen Pferde, die Fahnen,*) welche bisher, um uns nicht auf zu große Entfernung zu verrathen, zusammen gewickelt und horizontal getragen worden waren, wurden entfaltet, die Kosaken zogen ihre Gewehre aus den Filzfutteralen, Pelzmützen wurden verloren, dort und da stürzte ein Reiter, raffte sich wieder auf und eilte, weit vorgebeugt und das Gewehr gleich einem Speer über den Kopf haltend, nach.

In einem Nu waren wir hart hinter der Heerde; es war komisch, wie das schwerfällige Volk, mit den Schwänzen hin und her schlenkernd, vor uns hertrabte oder gar einen schwachen Galoppversuch machte. Einige Hirten zu Pferde und zu Fuß sahen jetzt wohl ein, daß Nichts mehr zu retten sei und ergriffen die Flucht; die Ersten entkamen, die Anderen wurden bald eingeholt und gefangen. Etwa hundert Schritte seitwärts lag ein Dorf, wohl kaum erst von seinen Bewohnern verlassen, denn hoch mit Getreide bepackte zweirädrige Karren standen in Menge umher. Ein Theil der Kosaken trieb das Vieh zusammen, andere durchstöberten die Häuser; vor einem derselben sprang Mahamad vom Pferde, schlug wüthend mit den Fäusten gegen die Thüre und schrie: „Der, dem dies Haus gehört, ist Schuld daran, daß ich ein Verräther geworden bin; ich habe nicht mehr anders gekonnt und jetzt bin ich froh darüber.“ Dann stieß er die Thüre auf, trat in's Innere und erschien wieder mit einem brennenden Span, den er an das niedere Strohdach hielt; in einem Augenblick stand das Haus in Flammen.

„Vorwärts! weiter!“ rief er und schwang sich in den Sattel. Etwa hundert Kosaken und Dragoner blieben hier zurück, um das Vieh nach dem Lager zu treiben, die Uebrigen

*) Jede Sotnie, d. h. jedes hundert Kosaken hat eine Fahne.

jagten wieder hinter dem Spion her. Das Terrain wurde jetzt schlimmer, bald ging es tiefe Gräben hinab, bald steile Hänge hinauf; plötzlich sahen wir über ein kleines, niedriger liegendes Gehölz hinweg, noch dießseits des Flusses, eine größere Heerde und viele Menschen, die hin und her liefen und bemüht waren, sie wegzutreiben. Unsere Pferde wurden schon fühlbar matter, ihr Athem keuchender, und als wir durch das kleine Gehölz kamen, durch welches nur ein schmaler Weg führte, was eine Stockung von einigen Minuten verursachte, blieben viele zurück, da sie durch das Stehenbleiben vollständig steif geworden waren. Jenseits des Wäldchens begann das Jagen wieder und bald erreichten wir den Fluß; links und rechts flohen die Hirten, die Heerde aber stand ruhig im Wasser und hatte wohl keine Ahnung, daß ihr dieser ganze Spektakel gelte.

Die Berge stiegen hier schon steil empor; obwohl der größte Theil der Heerde in unsere Hände gefallen war, so sah man hin und wieder vereinzelte Stücke, welche die Höhen hinauf nach dem Waldrande getrieben wurden; das Thal wiederhallte von dem Geschrei des Feindes: „Giaur! Giaur! Hi! Hi!“ Dort und da krachte ein Schuß aus den entfernteren Gebüschen. Viele Kosaken waren abgesessen, liefen die Höhen hinan und jagten dem Feinde das Vieh ab. Die Anderen und die Dragoner führten die schweißtriefenden Pferde auf und ab. Aus einem vor uns liegenden Dorfe fiel Schuß auf Schuß und bald hatten wir einige verwundete Pferde, auch einen Kosaken schleppte man herbei, dem eine Kugel das linke Bein zerschmettert hatte; das Geschrei in den Bergen klang immer gellender und näher.

In größter Hast wurde alles Vieh zu Haufen getrieben und man trat den Rückweg an, um noch ein möglichst freies Terrain zu erreichen, bevor der Feind Zeit hatte, sich in Massen zu sammeln, doch das störrige Vieh hinderte uns sehr im Weiterkommen; ein einjähriger Büffel, ein schon ganz bedeutendes Thier, mußte sogar von einem Kosaken quer vor den Sattel genommen werden, da er gar nicht vom Platze zu bringen war; verwundert glotzte er jetzt um sich.

Auf allen Höhen sah man nun die Feinde zusammenströmen und abwärts laufend zwischen den Bäumen verschwinden, um bald am unteren Waldrande hervorzukommen. Obwohl noch aus ziemlicher Ferne, so wurde doch das Schießen immer heftiger. Der Dragonerlieutenant Machatazi bekam eine Kontusion auf der Brust, Fürst Eristoff wurde durch die Schulter geschossen. Ein Theil der Dragoner war abgesessen und bildete eine sich langsam zurückziehende Tirailleurkette. Mit Mühe und Noth kamen wir durch das obengenannte kleine Gehölz und hatten vollauf zu thun, uns dem Feind vom Leibe zu halten. Da endlich sahen wir von Weitem Staub aufwirbeln, es war die Infanterie und Artillerie, welche im Laufschritt auf uns zukam.

Noch eine halbe Stunde und wir waren abgelöst: der Mohr hat seine Schuldigkeit gethan; der Mohr kann gehen. Langsam zogen wir jetzt nach Hause, vor uns das Vieh hertreibend, hinter uns das Geknatter der Infanterie; von Zeit zu Zeit dröhnte ein Kanonenschuß dazwischen. Um fünf Uhr langten wir todmüde aber wohlgemuth im Lager an; unsere Beute betrug gegen tausend Stück Vieh. Eine gute Zahl Pferde war wohl auf ewig steif, fünf krepirten noch am selben Abend.

Vor seinem Zelt stand Oberst Trischatni und rief uns entgegen, „Kinder! das Essen ist fertig!“

Recensionen.

Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance. Von Dr. Albert von Zahn. Leipzig, Verlag von Rudolph Weigel. 1866. 8.

A. W. Für die Kunstgeschichte kommt keine Periode an unerschöpflichem Interesse der Renaissance-Epoche gleich. In Italien entfaltet sich eine Kunstblüthe, der nur die Kunstblüthe des alten Griechenlands an die Seite zu setzen ist; der Umschwung im Norden ist besonders deshalb interessant, weil er in den sichtbaren Formen der Kunstwerke den ewig denkwürdigen Kampf zwischen den Mächten des Mittelalters und der Neuzeit wiederspiegelt. Die Gährung der Reformation kommt hier zur Erscheinung. Protestantismus und Humanismus finden in Persönlichkeiten und Werken der bedeutendsten Künstler ihren Ausdruck. Wie sehr sich nun auch die Wissenschaft gerade mit diesem Theile der Kunstgeschichte beschäftigt hat, Eines hat sie noch nicht hinreichend beachtet: die Umgestaltung der Formen während des Ueberganges vom Stil des Mittelalters zu dem der Renaissance, namentlich in der germanischen Kunst. Die großen Meister derselben hat man sich gewöhnt als die Höhenpunkte der Entwickelung, welche die nordische Kunst selbständig erreicht hat, anzusehen und das Eindringen der Renaissance als ein nationales Unglück, als das Aufgeben einer heimischen Kunstweise um einer fremden willen und als die Ursache des späteren Kunstverfalls zu betrachten. Erst in neuester Zeit beginnt eine richtige Würdigung der nordischen Renaissance sich geltend zu machen, und A. von Zahn giebt hierzu seinen Beitrag, indem er von dem unerschöpflich reichen Stoff eine besonders vernachlässigte Seite in das Auge faßt, die theoretische Behandlung der Kunst durch die ausübenden Künstler. Gewöhnlich hören wir Klagen, daß statt der historischen Nachrichten vom Leben der damaligen Künstler uns ihre theoretischen Schriften, vom modernen Standpunkt aus veraltet, überliefert sind. Indeß nehmen diese ein weit größeres Interesse in Anspruch, als ihnen die Kunstwissenschaft einräumen will, sie bilden ein brauchbares Hilfsmittel zum Verständniß der gleichzeitigen Kunstanschauungen und zur Erkenntniß dessen was mit Bewußtsein im Gemüth des denkenden Künstlers verarbeitet wurde, während er in seinen Werken die überlieferten Formen verläßt und neue Bahnen einschlägt. Während die Kunst der Renaissance sich in der Auffassung der Formen vom Typischen und Ueberlieferten loslöst und nach erweiterter Kenntniß der Natur ringt, erblickt sie in der Eurhythmie, das heißt in der Proportionalität und dem Rhythmus der Linien, welche der Antike eigen sind, die Verwirklichung einer auf wissenschaftlichem Grunde ruhenden Theorie, deren Ergänzung und Verwerthung zum Studium des schaffenden Künstlers gehört.

Für die Beziehungen Dürer's zur Kunst der Renaissance sind drei Perioden zu unterscheiden: erstens die Einwirkung durch italienische Kupferstiche vor der Reise nach Venedig, zweitens die Anschauung des italienischen Kunstlebens selbst durch diese Reise (1506—1507), drittens die selbständige Verarbeitung der dort empfangenen Anregungen nach der Rückkehr. In die letzten Lebensjahre des Meisters, denen auch die niederländische Reise, ebenfalls an Eindrücken reich, vorangegangen war, fällt der Abschluß seiner schriftstellerischen Arbeiten, in denen er die Erfahrungen seines reichen Lebens auf dem ganzen Gebiete der bildenden Kunst niederlegen wollte. Für die Kenntniß seiner künstlerischen Theorie bilden unter denselben namentlich seine „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“ und seine „vier Bücher von menschlicher Proportion“ die Quellen; einige handschriftliche Bruchstücke und von Zeitgenossen mitgetheilte Aussprüche kommen hinzu. Der Verfasser giebt von den früheren und gleichzeitigen italienischen Arbeiten Rechenschaft und kommt zu dem Resultat, daß Dürer zu seinen Vorgängern nicht im Verhältniß eines Bearbeiters steht, sondern daß er den Inhalt seiner Aussprüche innerlich erfahren und verarbeitet hat, und daß wir deshalb nach dem inneren Zusammenhang der in den Schriften selbst unverarbeitet liegenden Gedanken zu fragen haben. Diesen darzulegen sieht Zahn als seine Hauptaufgabe an. Wir wollen hier nicht seine ganze Ent-

wickelung darlegen, betonen aber das, wovon er ausgeht. Der Kernpunkt aller neueren ästhetischen Bestrebungen, das Wesen der Schönheit begrifflich festzustellen, darf bei Dürer nicht gesucht werden. Die Anschauung der Zeit zeigt ihm keine Abgrenzung der Kunst im engeren Sinne; „Kunst“ hieß nach dem damaligen Sprachgebrauch überhaupt das gesteigerte Können im rühmlichen Sinne; man redete ebenso von der Kunst der Messung wie von der Kunst der Malerei. Bedeutsam ist es nun, wie Dürer trotzdem den Weg sucht, um sich über das aufzuklären, worin er das Eigenthümliche der Kunst ahnte. Wenn ihm dies auch nicht im Begriff der Schönheit lag, so führte ihn doch das Bewußtsein der künstlerischen Produktivität und eine für ihn vortheilhafte Unabhängigkeit von den antiken Theorien über die „Nachahmung der Natur“, der italienischen Theoretiker hinaus und zu einem selbständigen Ideenausdrucke über das Verhältniß der künstlerischen Phantasie — bei ihm „Gemüth“ — zur Natur, und bewahrten ihn vor der Gefahr, zu übersehen, was für ein Unterschied zwischen „Kunst der Messung“ und „Kunst der Malerei“ bestehe. So spricht er aus: „daß das Gemüth der Künstler voller Bildnisse sei, die ihm zu machen möglich wären, so er Zeit dazu hätte“. So sagt er: Ein guter Maler ist innerlich voll Figur“ und: darum giebt Gott dem kunstreichen Menschen in solchem und anderem viel Gewalt“. Die höchste Schönheit ist für ihn in Gott: So wir aber fragen wie wir ein schön Bild sollten machen, werden Etliche sprechen: nach der Menschen Urtheil, so werden's denn die Andern nicht nachgeben, und ich auch nicht ohne ein rechtes Wissen; wer will uns dann dessen gewiß machen? . . . . Aber Gott weiß solches allein, wem er was offenbart, der weiß es auch“. So ist ihm die Produktivität überhaupt „die Kraft die Gott dem Menschen gegeben hat, alle Tage viel neuerer Gestalt der Menschen und anderer Kreatur auszugießen und zu machen“. Dies steht in Zusammenhang mit der Erkenntniß des Naturschönen als der Quelle für die künstlerische Schöpfungskraft. Den Werth eines innerlich aufgenommenen Reichthums von Natur-Anschauungen spricht namentlich folgende Stelle aus: . . . „Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden; denn du würdest verführt. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Ueberkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäß ist, in seiner Gestalt, desto besser erscheint dein Werk, und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr vor, daß du etwas besser mögest oder wollest machen, als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein schöneres Bildniß machen kann, es sei denn, daß er durch viel Nachbilden sein Gemüth erst gefaßt habe, das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besaamet, erwächst und ihres Geschlechtes Frucht bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges“. Wohl hat der Verfasser recht, wenn er sagt: Diese Worte gehörten zum Schönsten, was je ein Künstler über die eigene Thätigkeit ausgesprochen.

Wie durch solche Auffassung die Theorie des Meisters unabhängig von der italienischen und antiken wird, so sehr sie auf deren Studium sich gründet, so weiß auch Dürer als ausübender Künstler sich zu seinem theoretischen System eine freie Stellung zu bewahren. Als solcher ringt er nach völliger Befreiung der Formen vom überlieferten Typus und nach einem neuem Ausdruck für alles Leben, das im Organismus der Natur Gestalt gewinnt. Als Theoretiker strebt er nach der Harmonie und dem Rhythmus der Formen, von deren Verkörperung in seinem Schaffen selbst er nur einen Schritt entfernt bleibt. Daß er diesen Schritt nicht that, liegt nicht am Maße seiner Begabung und nicht an seiner Nationalität, sondern daran, daß jene Vorstufe der Vollendung in Deutschland zu einer Zeit erreicht ward, in welcher der Kampf der Geister auf religiösem Gebiet die Besten des Volkes dem reinen Genusse des Schönen überhaupt entfremdete. Zahn's kleine Schrift ist werthvoll, indem sie durch die Betrachtungen über Dürer's Kunstlehre sowohl einen wichtigen Beitrag zur Charakteristik des Meisters giebt als auch die Bahn bricht für die Untersuchung der Kunsttheorie nordischer Renaissance, mit welcher die Forschung sich bis jetzt noch nicht beschäftigt hat.

Freie Studien von L. Pfau. Stuttgart, Ebner 1865. 8.

Das vorgenannte Buch trägt den Stempel des Radikalismus, der nicht selten hart an den Cynismus streift. Die darin gesammelten Aufsätze gehören ihrem Inhalt nach sehr verschiedenen Gebieten, ihrer Entstehung nach sehr verschiedenen Zeiten an und tragen als ursprünglich zum Theil französisch geschriebene Journalartikel das Siegel der Stimmung, der Zeit und des Ortes an der Stirne. Es ist zu bedauern, daß der Verf. nicht durch eine ausgleichende Bearbeitung diesen Charakter der Zufälligkeit von ihnen entfernt und Dasjenige ausgeschieden hat, was nur französischen Lesern neu und bedeutend sein kann. Die Bezeichnung „Studien“ paßt nur auf den kleineren Theil: „die zeitgenössische Kunst in Belgien“, „französische Maler und Bilder“, „der Louvrebau“, „ein Stück christlicher Kultur“, „Proudhon und die Franzosen“, „die bretonischen Volkslieder“; der größere Theil, die meist in der A. A. Z. erschienenen Betrachtungen über die „Kunst im Staat“, die „Kunst im Gewerbe“ hießen richtiger „freie, mitunter allzufreie Reden“. Von den ersteren gehört die Besprechung der drei zuletztgenannten, von denen namentlich der Aufsatz über Proudhon des Treffenden viel enthält, nicht in den Bereich dieser Blätter. Die Geschichte des Louvrebau's so wie dessen kritische Würdigung wird man mit Interesse lesen; während die Charakteristik der französischen Maler zum Theil nicht von Flüchtigkeit freizusprechen ist. Dagegen nimmt der Essay über die belgische Kunst, besonders die Unterscheidung der verschiedenen geschichtlichen Traditionen in der belgischen, die Kritik des Naturalismus in der französischen Malerschule, volle Aufmerksamkeit in Anspruch. Das Verhältniß der französischen zur belgischen und deutschen Schule charakterisirt der Verf. kurz und schlagend so: viel Geist und wenig Idee; viel Idee und wenig Geschicklichkeit; viel Geschicklichkeit und wenig Geist. Was Belgien bis jetzt fehle, sei die monumentale Kunst, die Wandmalerei, das eigentliche Historienbild, das die Höhe des Gedankens durch die Größe des Stils versinnlicht. Die Berechtigung dieses Urtheils wird an Gallait nachgewiesen. Die Hebung dieses Mangels, der die Kunst nicht bloß in Belgien drückt, erwartet der Verf. von einer künftigen Generation, in welcher die Ansichten, die er in seinen Gedanken über die Kunst im Staat niedergelegt hat, herrschend geworden sein werden. Dieselben bilden mit den Briefen über die „Kunst im Gewerbe“, in welchen jedoch der Leser Semper's nichts Neues mehr finden wird, den Hauptkern des Buchs und gehen durch ihre nachdrückliche Berührung des eigentlichen Lebenspunktes aller künftigen Kunst den Politiker und Staatsökonomen nicht weniger als den eigentlichen Kunstfreund an. Rücksichtsloser Freimuth und ein glänzender Redestrom, der, wo er polemisirt, wahrhaft zermalmend wirkt, zeichnen dieselben aus und zeigen in dem Verf. eine Art Geistesverwandten Fichte's. In seiner Art und ohne Fichte's Originalität, Philosoph wie dieser, scheint er auch wie dieser eigentlich zum Volksredner bestimmt; seine „Studien“ sind Reden an die deutsche Nation über die Aufgabe des Staats gegenüber der Kunst, wie die Fichte's über dessen Beruf gegenüber der Erziehung. Beides sind zugleich Reden, wie eben nur deutsche Philosophen sie halten können; beide gehen der Sache auf den tiefsten Grund und nehmen ihren Ausgang von fundamentalen Begriffen. Sogar in äußern Umständen wiederholt sich diese Aehnlichkeit; wenn die Spitze der Fichte'schen Reden gegen den ersten Napoleon gerichtet war und zur Befreiung aufforderte im Namen der Wissenschaft, so hat der Verf. unverkennbar den Dritten im Auge, wenn er politische Freiheit verlangt als Lebensbedingung der Kunst. Darin aber gehen beide Redner auseinander, daß Fichte's Reden beinah religiös-mystischen Anflug haben, der selbst die Wissenschaft in Religion zu verwandeln strebt, während die des Verf. ziemlich unverhüllt darauf ausgehen, die Kunst an die Stelle der Religion im Staate zu setzen. Wissenschaft und Kunst, daß ist seine Meinung, unterscheiden sich von einander nicht dem Objekt, sondern lediglich dem Subjekte nach, indem jene auf das Denken, diese auf die Empfindung im Menschen wirkt, um dessen Willen, sein eigentliches Ich, zu beherrschen. Die Wissenschaft, drückt er sich aus, verfaßt die Biographie der Wahrheit, die Kunst liefert das Bildniß dazu. Da nun das letztere die Religion als Symbolik desjenigen, was ihr für Wahrheit gilt, gleichfalls thue, so wäre eigentlich zwischen dieser und der Kunst kein Unterschied, wenn er nicht darin läge, daß die Religion das Bild für die Wahrheit selbst, die Kunst dagegen es für bloßes Bild ausgiebt, während die Wissenschaft als solche keines Bildes bedarf. Zwischen der letzteren und der Kirche herrscht daher

von Anbeginn, zwischen der Kunst und der Religion von dem Augenblicke an Feindseligkeit, als die Kunst ihre Bilder nicht mehr in dem guten Glauben schafft, daß sie *mehr* als Bilder seien. Soll daher nun eine Kunst, die diesen Glauben hat, religiös heißen, so versteht sich von selbst, daß ihre Wiederbelebung, wann und wo dieser mangelt, vergebliches Bemühen ist. Minder gewiß ist, daß die Kunst, trotzdem daß ihr die religiösen Symbole für nicht mehr als Bilder gelten, dieselben nicht einmal als Bilder darstellen dürfe. Vielmehr, weil sie ihre Bilder nur für Bilder giebt, kann sie jegliches Bild geben. Die Willkühr, welche die Kirche aller Zeiten und Völker über die bildende Kunst übte, indem sie ihr *ihre* Symbole zur Darstellung aufzwang, malt der Verf. mit den grellsten Farben; aber er selbst droht ihre frei-schaffende Einbildungskraft kaum weniger zu fesseln, indem er sie auf die *Abbildung* der *wissenschaftlichen* Wahrheit allein beschränkt. Zwang bleibt Zwang, ob er im Namen der Kirche oder der Wissenschaft, der Religion oder der Vernunft erfolgt. Der Kunst den ausschließlichen Beruf zuweisen, das „Bildniß“ zur „Biographie der Wahrheit“ zu liefern, heißt sie von einer frei schaffenden *Erfindung* zur bloßen *Illustration* des *Gefundenen* herabsetzen; Bilderfibel oder Bilderbibel, das kommt auf Eins heraus. Wie die glaubenseifrige Kirche als Erziehungsmittel zum *Glauben*, so möchte, wie es scheint, der denkeifrige Verfasser die Kunst als solches zum *Wissen* in Dienst nehmen. Das Wesen der Kunst aber liegt, unserer Meinung nach wenigstens, eben darin, daß sie sich zwar freiwillig in Dienst anderer Zwecke, als ihres eigenen, begeben kann, aber sich nicht gezwungenerweise in solche nehmen läßt, ohne alsbald zu verkümmern. Der Despotismus der *wissenschaftlichen* ist bei ihr ebensowenig am Platze wie jener der *Glaubenswahrheit*; was sie als Kunst sucht, ist *Schönheit*. Eine Ansicht, wie die des Verf., welche ihr vorschreibt, die Wahrheit abzubilden, müßte zuletzt dahin gelangen, das diktaktische Gedicht, die Fabel, die Parabel, die Allegorie, die „Wahrheit in Bildern“ für die höchste Leistung der dichtenden, die natur- und geschichtstreue Abbildung für die höchste der bildenden Kunst gelten zu lassen oder wie Plato den Dichter aus ihrem Staate zu verbannen. Wie wenig dies selbst des Verf. Streben sei, sieht man aus seinen Urtheilen über französischen Realismus und belgische Historienmalerei. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß nur ein glücklicher Takt, aber nicht sein philosophischer Begriff ihn vor den schreienden Folgen des letzteren bewahrt. Redner wie Fichte, und als Solcher bedacht, vor Allem auf den Willen Einfluß zu gewinnen, kommt er wie dieser auf seinem, so auf dem Felde der Kunst dahin, deren pädagogische Mission über ihre eigentliche, die ästhetische, zu stellen und, indem er die politische Freiheit als ihre Lebensbedingung heischt, die ästhetische Freiheit, den Lebensnerv der Kunst, der wissenschaftlichen Wahrheit aufzuopfern. Darin liegt ein Irrthum. Wenn der Staat ein Hebel, nicht wie die Kirche eine Fessel der Kunst werden will, ist es nicht genug, daß er ihr *seine* Freiheit gönne, er muß ihr auch die *ihre* lassen. Die Kunst, die nach der Ansicht des beredten Verfassers einst im Staate der Zukunft die Kirche ersetzen soll, kann nur eine freie Kunst im freien Staate sein, frei nicht blos von der Kirche, sondern auch vom Staat. Recht hat der Verfasser, wenn er dabei keine nur negative, sondern eine *positive* Freiheit will; kein bloßes *Gewährenlassen*, sondern wirkliches uneigennütziges und selbstloses *Fördern* des Kunstzweckes von Seite des Staats; wenn er die Aufgabe des Staats nicht auf die Freistellung der Mittel zum Kunstunterricht der Schüler eingrenzt, sondern durch Ankauf und Bestellung auch für die Meister der Kunst von ihm etwas gethan haben will. Der Abstand des gegenwärtigen vom Fichte'schen Zeitalter springt hierbei scharf in die Augen. Schwerlich hätte sich Fichte dazu herbeigelassen, das Gewicht seiner schneidenden Dialektik noch durch materielle Motive zu verstärken; der Verfasser urgirt ohne Bedenken die national-ökonomische Seite der Kunstproduktion, um den hartgläubigen Oekonomisten den „Kassaschlüssel“ abzulocken. Keine andere Produktionsweise erzeugt so hohe Werthe mit verhältnißmäßig so geringem materiellen Bedarf, wie die bildende Kunst, die als Malerei z. B. fast buchstäblich aus Nichts schafft, und deren Werke den Vorzug haben, daß ihr Werth mit dem Alter steigt. Das kleine Attika verwandte zu Perikles Zeit 1000 Talente (22 Millionen Francs), dreimal so viel als die gesammte Staatseinnahme betrug, auf die Pflege der Kunst, und der Staat und die Bürger, die den Kunstbedarf für die gesammte gebildete Welt des Alterthums deckten, wurden reich dabei. Das heutige Frankreich verdankt seine volkswirthschaftliche Weltstellung hauptsächlich seiner tonangebenden Industrie und, wie der Ver

fasser mit Nachdruck hervorhebt, „das A und O aller Industrie, ihre hohe Schule und schaffende Seele ist die Kunst." Wenn aber diese ihre „Freundschaftsdienste" das Herz der Staatsökonomen nicht rühren, dann läßt sie auch der Verfasser als Unverbesserliche bei ihrem „Contocorrent" und stellt sich wie Fichte auf den Standpunkt der sittlichen Erziehung des Menschengeschlechts, dessen Veredlung, wie er treffend sagt, mit der Kunst beginnt und schließt. Dies sittliche Pathos ist seine stärkste Waffe; wünschen wir, daß er sie, wie sein großes Vorbild, nicht vergebens schwingt. Trügen die Zeichen nicht, so naht die Zeit, wo die Kunst wieder wird, was sie im Alterthum war, kein geduldetes oder Ziergewächs, sondern ein um seiner selbst willen geehrter und für unentbehrlich geachteter Faktor des öffentlichen Lebens, und wo wieder im Gefolge der Freiheit, nicht als Dienerin, aber als Bundesgenossin der Wahrheit, die Schönheit ihren Einzug hält. **R. Z.**

Ueber die alten Glasgemälde der Schweiz. Ein Versuch von Dr. Wilhelm Lübke. Zürich, Verlag der Schabelitz'schen Buchhandlung. 1866. 58 S.

Dieser Aufsatz nimmt unter den kleineren Schriften des Verfassers eine ausgezeichnete Stelle ein. Sie ist nicht allein über die Glasgemälde der Schweiz, sondern auch über die Glasmalerei im Allgemeinen sehr belehrend und in einer anziehenden Weise geschrieben. Der Verfasser giebt zu Anfang eine kurze Uebersicht der Anwendung des Glases, dem wir am frühesten bei den alten Aegyptern begegnen. Obgleich die Völker der alten Welt es vorzugsweise als Gegenstände des Schmucks gebraucht, so steht es doch fest, daß sie sich desselben auch schon als Fensterscheiben bedient haben. Auch bei den nordischen Völkern kommt es, wie die Funde in Gräbern, und später, wie die Erwähnung bei Dichtern beweisen, von denen der Verfasser eine Stelle aus einem Gedichte des Walther von der Vogelweide anführt, worin er von einem gläsernen Fingerringe spricht, als Gegenstand des Schmucks vielfach in Anwendung. Der Gebrauch des Glases zum Verschluß der Fenster hat dagegen bis zum 11. Jahrhundert nur sehr ausnahmsweise statt gefunden. Ja selbst im 13. Jahrhundert finden sich, wie eine Stelle bei Ulrich von Liechtenstein beweist, sogar in fürstlichen Schlössern gelegentlich die Fenster noch mit Teppichen verwahrt. Daß selbst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts Glasscheiben noch keineswegs etwas Gewöhnliches waren, beweist die Aeußerung des Aeneas Sylvius über ihre durchgängige Anwendung in den Bürgerhäusern von Wien und Basel als eines Zeichens von Luxus. Unter den Surrogaten, welcher man sich bis dahin und noch weit später anstatt der gläsernen Fensterscheiben bediente, als Marienglas, Roßpergament, hätte der Verfasser für Italien, außer den durchbrochenen Marmorplatten, noch das sehr verbreitete geölte Papier anführen können. Diese früheren Glasscheiben waren indeß nicht blos sehr klein, sondern, wofür der Verfasser zwei Stellen aus dem Dichter Venantius Fortunatus und dem Gregor von Tours anführt, fast durchweg farbig. Das Material für die eigentliche Glasmalerei war hiermit schon gegeben, wo und um welche Zeit aber dieselbe zuerst in Anwendung gekommen, ist indeß mit Gewißheit kaum zu ermitteln. Daraus, daß der bekannte Mönch Theophilus, welcher sein Werk über die Techniken aller Künste im 11. Jahrhundert schrieb, schon eine umständliche Anweisung über das bei der Glasmalerei zu beobachtende Verfahren giebt, schließt der Verfasser, daß sie damals schon geraume Zeit in Gebrauch gewesen, daraus, daß er die Franzosen als die vorzüglichsten Meister in dieser Kunst rühmt, daß sie in Frankreich erfunden worden ist. Mit Recht weist er die bekannte Erwähnung von Glasmalereien in der Kirche des Klosters von Tegernsee gegen das Jahr 1000, als Beweis, daß sie um diese Zeit in Deutschland erfunden worden, zurück. Die ungleich frühere Erfindung geht unwiderleglich aus einer, bisher übersehenen, Stelle in der Geschichte der Kirche der Abtei Zürich hervor, worin ein Mönch aus St. Gallen, bei der zwischen den Jahren 871 und 876 stattfindenden Einweihung der Abteikirche von Ludwig dem Deutschen, welche er in einem Gedichte beschreibt, die gemalten Fenster preist. Diese frühere Glasmalerei war indeß sehr roh und unbehülflich. Erst durch Erfindung des Ueberfangsglases, d. h. eine farblose Glasscheibe mit einer dünnen Schicht eines farbigen Glases, namentlich des Rubinroths, zu überziehen, welche man dann an beliebigen Stellen herausschleifen konnte, und diese mit anderen Farben ausfüllte, wurde der Glasmalerei das Mittel zu der höheren Ausbildung gegeben, welche sie etwa seit

der Mitte des 14. Jahrhunderts allmählig erreichte. Die seit dem 13. Jahrhundert in Aufnahme gekommene gothische Architektur gewährte durch die großen Fenster der Glasmalerei einen weiten Spielraum. Wenn sie, als Ersatz für die, durch den Mangel an Wandflächen fast ausgeschlossene, Wandmalerei, bei ihrer immer noch schwerfälligen Technik, stets weit hinter derselben zurückbleiben mußte, so bildete sie sich doch als eine dekorative Kunst zu einer so wunderbaren und glanzvollen Wirkung aus, wie weder die antike, noch die moderne Kunst aufweisen kann. Die höchste irdische Farbenpracht wird durch das Sonnenlicht noch auf den höchsten Grad gesteigert. In welchem Maße das Mittelalter diese Schönheit zu schätzen wußte, dafür giebt der Verfasser einige Proben aus der gleichzeitigen Literatur. Zunächst zieht der Verfasser die künstlerischen Principien in nähere Erwägung, welche bei der Glasmalerei dieser gothischen Epoche in Anwendung kamen. Er bemerkt zuvörderst, daß darin, und zwar zum großen Vortheil derselben, die der Epoche der romanischen angehörige Behandlung derselben als Teppiche, worin die einzelnen Figuren nur als eingewoben erscheinen, beibehalten, perspektivische und plastische Wirkungen ausgeschlossen, und so der Charakter einer farbigen Flächendekoration nicht verletzt wurde. Die gothische Kunst macht sich durch die weiche Anmuth der Figuren, die rythmische Cadenz in den Bewegungen, die geschwungenen Falten, die Nachahmung von natürlichen Blumen und Blättern geltend. Die bewunderungswürdige Farbenwirkung, worin die Glasmalerei in dieser Epoche zur reichsten und reifsten Durchbildung gelangte, wird, wie der Verfasser bemerkt, durch das Gefühl für die harmonische Weise hervorgebracht, wie darin ein rythmischer Wechsel eintritt, wie z. B. in demselben Fenster im mittleren Felde die Figuren auf rothem, in den Seitenfeldern auf blauem Grunde stehen. Fast am ausgezeichnetsten sind bloße Muster, wie z. B. in der großen Rose des Doms zu Straßburg, oder aus Blumen und Blättern gebildete Ornamente, wofür der Verfasser die in der Klosterkirche zu Altenberg bei Köln anführt. Sowohl in den Ornamenten der Glasmalereien, als der Miniaturen in Manuskripten habe ich die Bemerkung gemacht, daß die Lieblingsfarbe der Franzosen das Blau, die der Deutschen das Grün ist.

Von den spärlichen Glasmalereien aus dem 13. und 14. Jahrhundert in der Schweiz verweilt der Verfasser am längsten und mit besonderer Liebe bei denen im Chor der Kirche von Königsfelden, welche nach ihm zu den schönsten gehören, was der Art aus dem letzteren Jahrhundert vorhanden ist. Als Hauptbeispiel aus der Epoche, in welcher die Glasmalerei, bei gesteigerter Technik, mit den Oelgemälden, worin sich durch die Brüder van Eyck die realistische Richtung zu so großer Vollkommenheit ausgebildet hatte, wetteifern wollte, führt der Verfasser die Chorfenster des Münsters von Bern an, und giebt eine interessante Beschreibung derselben. Im 16. Jahrhundert wird die schon seit dem 14. vereinzelt vorkommende Sitte, auch weltliche Gebäude, Rathhäuser und Schlösser mit Glasmalereien zu schmücken, immer allgemeiner, und bringt namentlich für die Schweiz eine sehr eigenthümliche Ausbildung hervor. Das Gefallen an gemalten Glasscheiben war so groß, daß Behörden wie Privatleute sich dieselben verehrten und selbst die Fenster in Bauernhäusern damit geschmückt wurden. Sowohl der kleine Maßstab der Scheiben, als die große Nähe, worin sie sich dem Auge gegenüber befanden, hatte eine ganz andere Behandlung zur Folge, welche der Verfasser sehr glücklich mit dem Namen Kabinetsmalerei bezeichnet. Hiermit in Uebereinstimmung bestand der Gegenstand in der Regel in, auf das Sauberste in den schönsten Farben ausgeführten Wappen, denen, als Schildhalter Landsknechte, Bannerträger, Schutzheilige der betreffenden Städte oder Klöster beigegeben wurden. Später, etwa von 1560 ab, traten an deren Stelle häufig, dem Sinne der Zeit gemäß, auch allegorische Figuren, Tugenden u. s. w. Auch der Streit zwischen den Anhängern der Reformation und den Katholiken, welcher sich in so vielen Holzschnitten des 16. Jahrhunderts spiegelt, fand hier gelegentlich seinen Ausdruck, wofür der Verfasser einige Beispiele giebt. Endlich wurden auch die Heldenthaten der Vorfahren und landschaftliche Ansichten Gegenstände dieser Glasmalerei. Nur die architektonische Einfassung erinnerte noch an die frühere Zeit, sie war aber nicht mehr gothisch, sondern gehörte der Renaissance an. Da nun, allem Anschein nach, ein so großer Künstler, wie Hans Holbein, nach seiner Uebersiedelung nach Basel im Jahre 1516 zuerst diesen Geschmack einführte, geschah dieses in der gewähltesten Weise. In die Fußstapfen Holbein's traten später andere ausgezeichnete Künstler, wie Hans Asper,

Christoph Maurer, Tobias Stimmer. Alle diese machten aber nur Zeichnungen zu den Glasmalereien, welche dann von den eigentlichen Glasmalern in einer Vollendung und einer Feinheit des Einzelnen ausgeführt wurden, die mit der Oelmalerei wetteifert, ja sie an Farbengluth noch übertrifft. Bei historischen Gegenständen macht sich natürlich auch hier jene verkehrte Nachahmung der Italiener, welche in Deutschland wie in den Niederlanden herrschte, geltend. Wie sehr die großen Vorzüge dieser Glasmalerei auch in anderen Ländern anerkannt wurden, dafür giebt der Verfasser mehrere Beweise. Nachdem der Verflachung des 18. Jahrhunderts unzählige Werke derselben zum Opfer gefallen und sehr viele verschleppt worden sind, haben sich vorzugsweise zu Wettingen und in den Kreuzgängen der Klöster zu Muri und Rothhausen noch eine größere Zahl erhalten, über welche der Verfasser eine nähere und sehr anziehende Rechenschaft giebt. Von auswärtigen Sammlungen führt derselbe die im Hôtel de Cluny in Paris, welche mehr als 40 Glasscheiben enthält, als eine der reichsten an. Die Sammlung des Herrn Vincenz in Konstanz, welche ihm unbekannt geblieben zu sein scheint, dürfte unter den Privatsammlungen sowohl der Zahl, als der Schönheit einzelner Stücke nach, die erste Stelle einnehmen. Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts stellt sich, wie der Verfasser richtig beweist, allmählig in der Erfindung, in der Kraft der Farben, wie in der Ausführung ein bis ins 18. Jahrhundert immer zunehmender Verfall ein. **G. F. Waagen.**

Korrespondenz.

Portugiesische Briefe.

I.

Lissabon, Juni 1866.

Die völlig berechtigte Klage in Lübke's Architekturgeschichte, über die Monumente Portugals lägen nur spärliche, ungenügende Notizen vor, findet ihre Begründung hauptsächlich in zwei Umständen. Zuerst in der Schwierigkeit in einem Lande zu reisen, wo man allerdings einige gute Straßen, nirgends aber auch nur erträgliche Wirthshäuser antrifft, und wo man bei jedem Mangel an regelmäßiger Verbindung lediglich auf sein eigenes Fuhrwerk oder Reitpferd angewiesen bleibt. Sodann herrscht über Architektur wie über Kunst im Allgemeinen selbst unter den gebildeteren Klassen eine Unwissenheit, die nur noch durch die heitere Naivetät übertroffen wird, mit der man seinen Vandalismus zur Schau trägt. Es ist ganz unglaublich, was für Urtheile und Ansichten man hier aussprechen hört und welche Gründe die Portugiesen vorbringen, um die chronische Trägheit ihres Denkvermögens zu rechtfertigen. Eine der Hauptentschuldigungen bleibt immer noch heut zu Tage das große Erdbeben vom 1. November 1755. Es ist als ob jenes furchtbare Phänomen die Leistungsfähigkeit einer ganzen Nation mit einem Schlage vernichtet hätte. Wie es nichts Ungewöhnliches ist, noch jetzt Brandruinen aus jener Zeit anzutreffen, so tragen auch die erhaltenen Denkmäler sämmtlich Spuren jener Katastrophe, man möchte fast sagen zum Glück, denn wo dem Verfall durch Restaurirungen vorgebeugt wurde, schreckt der Blick von der schaudervollen Geschmacklosigkeit des modernen Flickwerkes zurück. Die Fortentwickelung Portugals ist durch jenes Erdbeben gerade um 100 Jahre aufgehalten worden, gleichsam als wäre unter den Schrecken der entfesselten Naturkräfte auch die geistige Thätigkeit der Nation im Tode erstarrt. Erst ein ganzes Jahrhundert später begann mit der Thronbesteigung des unvergeßlichen Königs Pedro V. (1855) ein frischer Lebenshauch über Portugal auch in der Kunst zu wehen. Ob sich die damals geweckten Keime fruchtbar entfalten werden oder unter der Mißgunst der Verhältnisse und unverständiger Leiter frühzeitig zu Grunde gehen, kann nur die Zukunft lehren. Für den, der jetzt Kunst in Portugal sucht, werden die halb vergessenen, schwer zugänglichen Trümmer des Mittelalters die einzige Ausbeute sein. Als Anleitung dazu wird noch immer von den Portugiesen selbst das Werk des Grafen Raczynski mit Stolz als klassisch bezeichnet. Abgerechnet von der wirren, völlig unpraktischen Vertheilung des Materials, enthält es in Bezug auf Malerei allerdings werthvolle Notizen. Desto schlechter kommen aber Skulptur und Architektur dabei fort. Hier fehlten dem Verfasser offenbar die ersten Kenntnisse ihrer geschichtlichen Entwickelung, was er übrigens freimüthig selbst bekennt. Kein Wunder, daß man in Folge dessen lange Beschreibungen von Kirchen und Profanbauten erhält, die uns völlig im Dunkel lassen, welcher Epoche jene eigentlich angehören, welche fremden Einflüsse bei ihrer Errichtung zur Geltung kamen. Hier bleibt dem Kunsthistoriker ein dankbares Feld der Erforschung offen, wovon ich mich auf einer flüchtigen Reise durch die nördlichen Provinzen Portugals selbst überzeugen konnte, und es wäre sehr zu wünschen, daß endlich

einmal eine systematische Entdeckungsreise hierher unternommen würde. Einige aphoristische, oberflächliche Notizen, während eines meist nur stundenlangen Aufenthalts in Porto, Coimbra und Batalha gesammelt, werden vielleicht in Diesem oder Jenem den Wunsch erwecken, selbst die verborgenen Schätze Lusitaniens zu heben.

Porto.

Klosterkirche Cedofeita (Citofacta). In Betreff dieser Kirche enthält Raczynski's Werk eine lange archäologische Abhandlung von Hercolano, in welcher derselbe sich nachzuweisen bemüht, daß sie unmöglich, wie eine über der Thür angebrachte Inschrift besagt, von dem König Theodemir 559 erbaut sein könne. Jene Inschrift ist aber modern, angeblich nach einer älteren kopirt, und bietet überdies nicht den geringsten Anhalt, daß die jetzt erhaltene Kirche auf jene Zeit zurückzuführen sei. Diese ist im Gegentheil ein interessanter, kleiner romanischer Granitbau, ungefähr aus der ersten Hälfte des XII. Jahrh., um so werthvoller da sie, mit der aus derselben Zeit stammenden Kirche S. Pedro de Rates bei Barcellos, das einzige gut erhaltene Denkmal jener Bauweise in Portugal abgiebt. Die Härte des verwendeten Materials verhinderte eine elegante Ausführung des Details. Dennoch ist der mit Rundbögen und Würfelkapitälen geschmückte Westeingang von guter Wirkung. Das Innere, 1767 leider übel restaurirt und als ich es betrat, zum Unglück, einer Todtenmesse wegen, noch ganz mit schwarzem Tuch ausgeschlagen, besteht aus einem von vier Pfeilern getragenem Mittelschiff und nur an der nördlichen Seite völlig ausgeführtem Seitenschiff. Einfache Rundbogen verbinden die Pfeiler. An den letzteren springen Granitsäulen vor, die das Auge zum Kreuzgewölbe hinaufleiten. Der Chor ganz modernisirt. Klosterhof unbedeutend und verfallen. Am Südwestende der Kirche ein kleiner Glockenthurm.

S. Francisco. Spätgothischer Hallenbau, ungefähr um die Mitte des XV. Jahrh., aber ohne konsequent durchgeführtes System oder Verständniß des Stils. Das Innere wird durch eine Holzbekleidung (talha) verunstaltet, die man noch dazu, durch die ganze Kirche hindurch, übergoldet hat. Diese prahlerische Restauration im Jesuitenstil ist erstaunlich geschmacklos und verkehrt. Das Auge irrt, vom Reflex geblendet, ohne einen Ruhepunkt zu finden, unbefriedigt umher. In der Kapelle der heil. 3 Könige neben dem Chor, interessantes Grabmal des Brandonius Pereira v. J. 1528. Ein von Löwen getragener Marmorsarkophag steht in einer aus Granit gearbeiteten Nische, in deren Skulpturen man schon die ersten Regungen der Renaissance erwachen sieht. Die Säulen haben noch unbehülfliche Würfelkapitäle. Dagegen enthält der Rundbogen, neben maurischen Zackenornamenten, einen Fries von Stierschädeln und Arabesken, in denen klassische Reminiscenzen mit Glück verarbeitet sind. Den Schlußstein des Bogens schmückt die Büste des Verstorbenen. — Die Taufkapelle vom J. 1500 enthält eine gute Taufe Christi auf Holz aus dem XV. Jahrh. —

Casa de Misericordia besitzt eine Kreuzigung Christi, ein vortreffliches deutsches Bild auf Holz. Neben dem Heiland links (vom Beschauer) Maria, rechts Johannes, beide schwebend. Unter diesen drei Personen die Legenden: fons misericordie, fons vite, fons pietatis. Das Kreuz steht in einem Brunnen, der mit Blut gefüllt ist. Vor diesem der Donator des Bildes und seine sechs Kinder, nebst vielen Rathsherren und Frauen. Raczynski sagt, das Bild gleiche einem Holbein. Ich würde geneigt sein, es für einen solchen erklären, wenn ich wüßte, daß Don Manuel (der Donator) Gelegenheit gehabt haben könne, sich und seine Kinder von jenem Meister malen zu lassen. Außerdem ist mir namentlich im Johannes, eine für Holbein fast zu große Vollendung der Form und glühende Wärme des Ausdrucks aufgefallen. Jedenfalls ist das Bild nebst dem „Lebensbrunnen" des Königs Ferdinand und diesem im Werthe ähnlich, das größte Kunstdenkmal, das Portugal besitzt. Auf dem Gewande der Maria befindet sich eine zweite Legende, mater dei u. s. w., die sich bei der Höhe des Bildes und seiner schlechten Beleuchtung nicht entziffern ließ. Vor zwanzig Jahren will Jemand auch einen Künstlernamen auf dem unteren Theil gelesen haben. Mir war es unmöglich, etwas einer Schrift Aehnliches zu entdecken, indem der ganze untere Theil nicht nur mit dicken widerlichen Uebermalungen verdorben, sondern auch so nachgedunkelt ist, daß man leicht kaum erkenntliche Gräser und Blumen für Schrift nehmen kann. Eine genaue Untersuchung und Reinigung des Bildes wäre außerordentlich wichtig. —

Die übrigen Kirchen und Profanbauten Porto's datiren, mit Ausnahme geringer Ruinen, meist aus später Zeit und erreichen in ihrer Geschmacksverirrung die übel berüchtigte römische Schule der Borromini. Der kürzlich erbaute Ausstellungspalast, in herrlicher Lage die Stadt und den Fluß beherrschend, enthält bei praktischer Anlage recht anmuthiges Detail in der Ausschmückung einzelner Säle. Er ist das Werk eines talentvollen englischen Architekten. Dieser ganze Hügel mit seiner von einem preußischen Kunstgärtner angelegten Terrasse bildet den schönsten landschaftlichen Punkt nicht nur in Porto, sondern vielleicht in ganz Portugal. **Fournier.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig



I. Louis Ernest Meissonier.

Von

O. Mündler.

Mit Abbildungen.

Wir wollen nicht geradezu behaupten, daß mit den großen Meistern der französischen Malerschule vom Anfang des Jahrhunderts, mit jenen männlichen Gestalten, welche das erste Kaiserreich sich zu Geschichtschreibern seiner gigantischen Kämpfe heranzubilden gewußt hatte, mit ihren Nachfolgern, welche in ebenso großem Maßstabe die Julimonarchie und ihre Siege auf der afrikanischen Erde verherrlichten, endlich mit jenem kräftigen Nachwuchs entschiedener Talente, die als Vorkämpfer der „klassischen" wie der „romantischen Schule" seit 1830 so entschlossen in die Schranken traten und so bedeutende Erfolge erzielten, und die, mit Ausnahme des Altvaters Ingres, nun sämmtlich, meist vor der Zeit, vom Schauplatz abgetreten, — daß mit diesen zwei Generationen ruhmgekrönter Namen die Geschichtsmalerei, die große und ernste Kunst in Frankreich vollständig zu Grabe getragen worden sei: so viel aber ist gewiß, daß jene Zeit als etwas Unerreichbares in weiter Ferne hinter uns zu liegen scheint und daß überwiegend Kleines an die Stelle des Großen getreten ist. Noch immer zwar werden bedeutende Mauerflächen mit Malerei bedeckt, sofern die Regierung oder eine Kirchenverwaltung Aufträge in diesem Sinne zu geben für gut

findet; was aber heutzutage vorzugsweise geschätzt und bewundert, was bestellt und bezahlt wird, sind Bildchen vielmehr als Bilder, im Verhältniß mit dem Maßstabe unserer engen Wohnungen, und der Ehrgeiz der meisten französischen Liebhaber — warum sagen wir nicht lieber gleich der meisten Sammler in Europa und im „fernen Westen?" — gipfelt heute in dem Besitze eines Bildchens, in dessen einer Ecke ein *M.*, oder der Name E. Meissonier zu lesen ist! Diesen Ehrgeiz befriedigen zu können, dazu gehören freilich schon ungewöhnliche Mittel, und nur ein großer Herr, wie der Herzog von Morny, konnte sich den Luxus erlauben, ein volles halbes Dutzend von Bildern des gefeierten Meisters in seiner Galerie aufzuhängen.

Das bedeutendste dieser Bilder, nicht zwar dem Maße nach, wohl aber durch den Reichthum der Komposition, und sicher auch das gelungenste von allen, haben unsere Leser in einer trefflichen Abbildung nach einem Stiche von der Hand L. Flameng's vor Augen. Das Bildchen ist bekannt unter der Benennung: „Die Rast", sein Maß ist 24 Centim. Breite auf 20 Centim. Höhe. Drei Reiter, zwei ältere und ein jüngerer, haben vor einem ländlichen Wirthshause angehalten und, ohne sich Zeit zu gönnen zum Absteigen, lassen sie sich zur Erquickung — es ist offenbar ein warmer Tag — ein Glas Wein reichen. Daß es Wein ist und nicht Bier, trotz der zinnernen Kanne, welche das kredenzende Mägdlein in der Rechten hält, geht zunächst aus den kleinen Gläsern, dann aber unverkennbar aus der Art des Trinkens hervor. Bei einem so ungemein scharfen Beobachter, wie Meissonier, ist nichts zufällig. Die Art, wie unser durstiger Reiter, der vom Rücken sichtbar, das Glas hält, und zwar mit der behandschuhten Hand, der gehobene kleine Finger, und vor allem die zwar abgewendeten, aber sichtlich nur wenig geöffneten Lippen deuten auf ein edleres Getränk. Es ist mindestens guter weißer Landwein oder Markgräfler, womit die Herren sich „abkühlen". Wir sind wahrscheinlich am Ufer des Rheins oder nicht weit davon. Die Bauart des gemüthlich mittelalterlichen Wohnhauses mit den in Stein gehauenen Pfosten und der Einfassung des großen Doppelfensters der unteren Wohnstube, darüber der überragende Altan mit den Verzierungen in sonnegebräuntem Tannenholz und den kleeblattförmigen Ausschnitten, weist unverkennbar in's Elsaß. Auch die Gesichtsbildungen der Reisenden scheinen damit zu stimmen; nicht minder die des Wirthes, der behaglich seine Thonpfeife rauchend, auf der Schwelle des Hauses steht; neben ihm sein kleiner Junge, der, auf die Schutzmauer der Freitreppe gelehnt, mit der ungetheilten Aufmerksamkeit, welche die Jugend einem neuen Gegenstande schenkt, auf den das Glas leerenden Reiter mit dem Schimmel seinen starren Blick heftet. Auf eine deutsche Provinz von Frankreich scheint auch die altfränkische Tracht der drei Landedelleute hinzuweisen, die aus der Zeit von Goethe's Jugend herrührt. Es ist übrigens die Tracht, welche der Zeit des fünfzehnten Ludwig überhaupt angehört, und für welche Meissonier eine entschiedene Vorliebe zeigt. Trotzdem daß das Wirthshaus dicht an der Landstraße liegt, sehen wir einen Trupp Hühner fast zwischen den Hinterbeinen des Rappen ihre Nahrung suchen, was das Gemüthliche des Eindruckes noch erhöht. Ich weiß nicht, warum ich mir einbilde, daß das Dorf sogar Sesenheim heißen könnte. — Aehnliche Betrachtungen wie die, die wir hier dem Leser unterbreiten, kann jeder bei aufmerksamer Betrachtung des Stiches selbst anstellen. Nur würde, wer gar zu sehr in's Einzelne gehen wollte, Gefahr laufen, dem Meister Absichten zuzuschreiben, die seinem Sinne ferne lagen. Wissen wir doch aus Erfahrung, daß Künstler oft und vielmals durch scharfsinnige Deutung ihrer eigenen Bilder überrascht, sich des Lächelns nicht enthalten können. Dem schaffenden Künstler nämlich, besonders dem Maler, treten häufig die geistigen Beziehungen in den Hintergrund, indem er, mit Zusammenstellung seiner Figuren und mit der Ausführung des Bildes beschäftigt,

auf gar Mancherlei sein Augenmerk zu richten hat. Und was bei ernsten, historischen Aufgaben, oder bei streng abgewogenen Kompositionen nicht denkbar ist, das läßt sich bei einem Gegenstand zwangloser Natur gar wohl annehmen, daß nämlich der Künstler ohne einen festen Plan an's Werk geht, und mitten im Schaffen erst mit sich selbst in's Reine kommt und seinem Werke die Form verleiht, unter welcher es vor das Publikum und vor die Kritik tritt und schließlich auf die Nachwelt übergeht. Aehnlich ist es, wie wir aus guter Quelle wissen, mit dem vorliegenden Werke ergangen. Nicht weniger als fünf verschiedene Zusätze und Anfügungen von der Hand des Tischlers in Poissy hat das Brettchen, ursprünglich für zwei Figuren bestimmt, erfahren, bis es zu seinem jetzigen, noch immer sehr bescheidenen Maß angewachsen. Von alledem aber hat der Beschauer nicht die leiseste Ahnung; nirgends fehlt das geistige Band; jedes Einzelne hat seine vollkommene Geltung und jedes stimmt zum Ganzen; das Lebendige, Ausdrucksvolle und Natürliche der Komposition läßt nichts zu wünschen übrig. Wie sich schon aus dem Holzschnitt errathen läßt (dessen Größe drei Fünftel des Bildchens erreicht), so sind alle Bewegungen von der höchsten Wahrheit und Ungesuchtheit; die Zeichnung ist vollkommen und von tadellosester Schärfe, und die Vertrautheit mit dem Bau der Pferde sowohl als mit den menschlichen Formen tritt klar zu Tage. Was aber keine Abbildung zu geben vermag, ist das Geistreiche, Lebensvolle, sowie das Bestimmte zugleich und Zarte der malerischen Behandlung, vor Allem aber die Farbe, worauf im Ganzen Meissonier's Stärke nicht beruht. Der Vorfall im Freien aber und an einem hellen sonnigen Nachmittage, das frische Grün der Bäumchen, die in der rechten Ecke erscheinen, führte den Künstler von selbst auf eine zarte, silberhelle Harmonie, in welche die entschiedenen, doch fein abgestuften Lokalfarben: das Blau des Reiters auf dem Schimmel, der grüne Rock des zweiten mit dem Fuchs, der rothe des Dritten, der den Rappen reitet, die graue Kleidung des Mädchens und ihre weiße Schürze, endlich die rothangestrichenen Balken des Altans, auf das Wohlthuendste einklingen. Selten hat Meissonier diese Klarheit, diese pikante Wirkung, überhaupt diesen malerischen Reiz zu erreichen gewußt.

J. Louis Ernest Meissonier — von dessen Lebensbeschreibung wir nicht versäumen wollen, an dieser Stelle einen gedrängten Abriß zu geben — ist um 1813 zu Lyon geboren. Seine Anlagen zur Kunst entwickelten sich frühzeitig, fanden aber im väterlichen Hause keinerlei Aufmunterung. Das bekannte Kapitel von Blindheit und hartnäckigem Widerstand der Eltern, von dem alle Fesseln durchbrechenden und unter Druck und äußeren Hindernissen erstarkendem Künstlerberuf, von Schulheften, mit Kritzeleien des Knaben über und über besetzt, das die Lebensbeschreibung so vieler älterer und neuerer Künstler einleitet, ließe sich auch auf Meissonier anwenden. In Lyon und Grenoble bringt er seine Knabenjahre zu. Weder das rege gewerbliche Treiben der ersteren, noch die landschaftlichen Schönheiten der zweiten Stadt, die an dem westlichen Ausläufer der Alpen gelegen, den üppigen Pflanzenwuchs und die Farbenpracht des Südens mit dem großartigen Charakter der Gebirgswelt verbindet, äußerte auf ihn entscheidenden Einfluß. Ebenso wenig zogen ihn die Bestrebungen der Lyoner Malerschule in ihre Sphäre, deren Thätigkeit nach zwei Richtungen auseinandergeht, einerseits die streng kirchliche, ja ascetische, die ihren Hauptvertreter in dem zu früh dahingegangenen Hippolyte Flandrin gefunden, andererseits die Blumenmalerei, die daselbst seit mehreren Generationen, in Verbindung mit der ausgedehnten Fabrikation von Seiden- und anderen leichten Stoffen, blüht, und schließlich in dem berühmten Saint-Jean gipfelte. Von beiden Richtungen gleich unberührt, ging Meissonier seinen eigenen Gang. Entschiedenheit des Willens und Unabhängigkeit ist einer der Grundzüge seines Charakters. Von äußeren Eindrücken zwar lebhaft angeregt, findet er doch in sich selbst das Gesetz, nach dem er sich bestimmt. So fühlte er auch später kaum das Bedürfniß, einen bestimmten

Meister zu wählen. Nur ganz kurze Zeit genoß er den Unterricht des trefflichen Léon Cogniet, erkannte sich aber so wenig als seinen Schüler, daß er früher, wo es sich darum handelte, sich zu einem Lehrer zu bekennen, seinen Altersgenossen und späteren Schwager, den Maler Steinheil, als solchen angab. Auch später noch, bei der künstlerischen Erziehung seines eigenen Sohnes, befolgte er den Grundsatz, daß die naturgemäßeste und fruchtbarste Entwickelung diejenige sei, die möglichst frei von äußeren Anstößen von Statten gehe. —

An der Schwelle des Jünglingsalters angelangt, hatte Meissonier das Glück, mit seinem Vater, der eine Fabrik chemischer Erzeugnisse besaß, nach Paris, oder wenigstens in die unmittelbare Nähe der Hauptstadt, nach Saint-Denis, überzusiedeln. Aber je mehr und mehr erweiterte sich der Zwiespalt; die Unverträglichkeit entgegengesetzter Ansichten kam zum Ausbruch, und der junge Mann zog es vor, ohne alle Unterstützung, seiner Neigung folgend, seine eigene Bahn zu suchen, statt dem Willen des Vaters gemäß einen verhaßten Beruf zu ergreifen. Von mancher erlittenen Kränkung und von harten Entbehrungen weiß der heute im Glück schwelgende Künstler zu erzählen: wie er z. B. bei sonntäglichen Besuchen auf dem Lande, der Einladung, sich an den väterlichen Tisch zu setzen, widersteht und sich den leeren Magen schnürend, unterdessen im Garten spazieren geht; und wie, nach Verlauf langer Jahre, die Kälte des Vaters erst aufthaut, als er (1846) das rothe Bändchen auf der Brust des Sohnes gewahrt. Der starken Seele des Jünglings schwebte die Gewißheit zukünftiger Erfolge vor, und diese Zuversicht half ihm hinweg über die trübe Gegenwart. Auch dauerte die Prüfung nicht allzulange. In Paris, wo fruchtbarer Boden ist für die gesundesten wie für die giftigsten Gewächse, fand Meissonier bald Altersgenossen, an die er sich anschließen konnte, und die mit ihm in ähnlicher Lage, gleiche Ziele verfolgten; darunter Daubigny, der jetzt als Landschafter eine der ersten Stellen einnimmt. Besonders förderlich aber waren ihm die Rathschläge eines jener originellen Käuze, wie Paris sie hervorbringt oder ausbildet, Kunstjünger (rapins), die mit gesundem Blick und scharfem Urtheil begabt, doch ohne produktive Kraft, gleichsam Studenten des fünfzehnten Semesters, in der Galerie des Louvre ihren Sitz aufschlagen, ihre Staffelei vor ein altes Bild hinpflanzen, und von ihrem hochbeinigen Strohsessel herab unentgeltlich Vorlesungen über Theorie und Praxis der Malerkunst halten. Der Leser mag es mir glauben, oder mich böswilliger Uebertreibung beschuldigen, aber es wird von solch einem improvisirten Katheder im Laufe eines Vormittags oft Vernünftigeres, sicherlich aber Praktischeres vorgetragen, als von manchem akademischen Lehrstuhl im Laufe eines Sommerhalbjahres. Meissonier war allem Anscheine nach ganz dieser Meinung, denn statt irgend eine Akademie oder ein Atelier zu besuchen, ließ er sich im Louvre nieder und kopirte unter Anderem mit großem Fleiß jenes Meisterstück des Jan van Eyck, die Krönung der Jungfrau mit dem Kinde, vor denen der Stifter anbetend kniet, mit dem staunenswerthen landschaftlichen Hintergrunde von unerreichter Naturwahrheit, Treuherzigkeit und Sorgfalt der Ausführung. Bald aber regte sich in dem jungen Künstler der schöpferische Trieb, dazu kam das drängende Bedürfniß und schließlich die Freude am Gewinn, der als väterliches Erbe ihm angeborene Sinn für das Positive, der ihm häufig vorgeworfen worden. Es war damals die Zeit, wo unternehmende Buchhändler namhafte künstlerische Kräfte — die Brüder Alfred und Tony Johannot, die beiden Deveria, J. Gigoux u. A. — für die Illustration klassischer Werke verwertheten. Vor Allem hatte der Gil Blas von Lesage, mit den vortrefflichen Zeichnungen Gigoux's ausgestattet (1835), großen und verdienten Beifall gefunden. Nach dieser Seite hin eröffnete sich denn auch unserm jungen Lyoner Künstler die eifrig erspähte Aussicht auf Erwerb, und schon hörte er im Geiste den Wellenschlag des Pactolus, dessen vollen Strom er später so gewandt in sein Gehege zu lenken verstand. Dem einsichtsvollen Ver



DIE RAST. VON E. MEISSONIER.

Zeitschr. f. bild. Kunst. Verlag von E. A. Seemann.

leger L. Curmer gebührt das Lob, das jugendliche Talent zuerst erkannt und aufgemuntert zu haben.

Noch in demselben Jahre 1835 erschien in seinem Verlag die „Geschichte des Alten und des Neuen Testaments" mit drei Holzschnitten nach Meissonier: Holophernes' Kriegszug, Judith und Holophernes, Tod des Elieser. Die verschiedenartigsten Vorwürfe beschäftigten von nun an Meissonier's Feder und Stift. Kaum daß der Künstler selber im Stande wäre, Alles aufzuzählen, was er damals an größeren oder kleineren Blättern, Vignetten, Anfangsbuchstaben, Schlußverzierungen u. s. w. für einen oder den andern Herausgeber ausarbeitete. Heiliges und Profanes, Altes und Neues wechselte in buntem Gemisch; auf die Bibel folgte Bossuet's Weltgeschichte, auf den Rasenden Roland B. de Saint-Pierre's weltbekannte Erzählungen, Paul und Virginie, und die indische Strohhütte, erstere mit 43, letztere sogar mit 86 Holzschnitten nach Meissonier's Zeichnungen ausgestattet. Besonderes Interesse erregen in dem letzteren Buche die zahlreichen, in's Einzelnste eingehenden Studien der tropischen Natur, wozu der Pariser Pflanzengarten willkommene Gelegenheit bot. Nichts kommt in der gewissenhaften Treue der Naturstudien, an geschmackvoller und zierlicher Ausführung diesen miniaturartigen Blättern gleich. Und nicht die Pflanzenwelt allein macht der Künstler zum Gegenstand seiner scharfen Beobachtung: jeder einzelne Zug jener so anziehenden und ergreifenden Erzählung ist mit Geist und Laune aufgefaßt und in einer Weise durchgeführt, welche überall eine entschiedene Persönlichkeit und eine reine künstlerische Empfindung durchblicken läßt. Jene Mannigfaltigkeit, jener Reichthum an Empfindung ist besonders für Solche überraschend, welche gewohnt sind, in Meissonier den Maler beschränkter Zustände, harmloser Flöten- oder Schachspieler, gemüthlicher Raucher und Trinker, Künstler an der Staffelei oder eine Mappe durchblätternder Liebhaber zu sehen. In jener „indischen Strohhütte" und in einer seiner Zeichnungen dazu, welche, in Stahl gestochen, das Buch ziert, fand Meissonier auch eines der ersten Oelbilder, das er ausführte. Es ist die Scene, wo der Arzt, in einem Lehnstuhl sitzend, die Pfeife schmaucht, die sein Freund, der Paria, ihm verehrt hat. Dieses Bild, „der englische Doktor", erschien auf dem „Salon" von 1839. Aber schon 1836 war Meissonier zum ersten Male aufgetreten und zwar mit den „Schachspielern" und einem „kleinen Boten", beide mit dem Beisatze: „sujet flamand", gleich als hätte er von Anfang an das Bewußtsein und die Absicht gehabt, das Element der niederländischen Kunst, die Behaglichkeit des häuslichen, kleinbürgerlichen Stilllebens, wenn auch nicht gerade durch die „magots" Ludwig's XIV. dargestellt, in die französische Schule einzuführen. Im Jahre 1838 erschien dann: ein Mönch am Bette eines Kranken; 1840, außer zwei größeren Studien, Paulus und Isaias, ein „Leser"; endlich auf der Ausstellung von 1841 jene „Schachpartie", welche an Deutlichkeit der Motive, an Sicherheit der Hand und an sorgfältiger Vollendung schon das Höchste erreichte, was seitdem in seinen zahlreichen Werken dieser Art Meissonier an den Tag gelegt hat. Außerordentlich war das Aufsehen, unerhört der Erfolg jenes kaum sechs Quadratzoll großen Bildchens. Man drängte und schlug sich davor; es war die „Perle" der Ausstellung, das Ereigniß des Tages; der Name des jungen Künstlers wurde, unzählige Male wiederholt, in alle Winde getragen, und vor jenem Bildchen, welches gegenwärtig der Sammlung Delessert angehört, entzündete sich der noch jetzt nicht ausgefochtene Kampf: ob Terburg und Metsu erreicht oder gar übertroffen seien; ob und in welchem Grade Meissonier bei seinen miniaturartigen Bildchen das Daguerreotyp zu Hilfe nehme? An diese Doppelfrage schloß sich im Laufe der Zeit eine dritte an, welche sich in dem Munde seiner Gegner je mehr und mehr zu einem entschiedenen Vorwurf gestaltete: ob nämlich jenes beharrliche Zurückgreifen nach der Vergangenheit, jene Vorliebe namentlich für die so höchst stillose Zeit Ludwig's XV., ihre

Sitten, ihre Tracht u. s. w., nicht eine Art von Ohnmacht verrathe; ob es eines großen Künstlers würdig sei, uns Menschen vorzuführen, die er schließlich doch nur als Gliederpuppen, auf dem Trödelmarkt ausgestattet, vor sich gesehen, ohne jemals ihr Gebahren oder die leiseste ihrer Bewegungen belauschen zu können; und ob er sich nicht muthwillig des Vortheils begebe, der Gegenwart ihren Spiegel vorzuhalten und die Zeitgenossen zu ergreifen durch getreue Darstellung der Formen, mit welchen der Geist des 19. Jahrhunderts zu bekleiden sich gefällt, und der Bedingungen, unter denen dieses in die äußere Erscheinung tritt. So viel Berechtigung auch dieser Kritik zugestanden werden mag, der Künstler ging unbeirrt seinen Gang fort und bewies durch seine Schöpfungen je mehr und mehr, daß er jedenfalls in ganz außerordentlichem Maße den Sinn für historische Treue und die Gabe besitze, den Geist der Vergangenheit heraufzubeschwören. Auch ist es keineswegs zu verwundern, daß der Künstler, nachdem er seine „Schachpartie" so glänzend gewonnen, fortfuhr, ähnliche Züge auf seinem Brette zu thun. In ununterbrochener Folge treten jetzt die Schachspieler, die Karten- und Kegelspieler, die Raucher und Trinker, die Flöten- und Geigenvirtuosen, die Maler und die Liebhaber, die Hufschmiede, die Reiter, die deutschen Landsknechte, die Raufbolde und die Bravi auf. Selten oder nie eine weibliche Gestalt, selten mehr als eine, zwei, höchstens drei Figuren; selten eine Abweichung von jenen einfachen Zustandsschilderungen; kurz jene Mannigfaltigkeit im engsten Kreise, die das Publikum so wenig als der Künstler müde wurde, und die fort und fort Bewunderer und Abnehmer fand. Doch bei alledem rostete sein Geist keineswegs ein, sondern gab häufig genug Lebenszeichen. Man hat aus den vierziger Jahren, so wie aus späteren Zeiten, Illustrationen aller Art, klassischer Werke so gut als Sittenschilderungen der ergreifendsten Aktualität; Lithographien, Radirungen und Zeichnungen, welche alle Eigenschaften seiner Bilder besitzen und in ihrer Art einzig sind.

Das Jahr 1859 bildet in Meissonier's Künstlerlaufbahn einen entscheidenden Abschnitt. Seit einiger Zeit schon war der berühmte Künstler in die höchsten Kreise gezogen worden; nun ward ihm Gelegenheit gegeben, im unmittelbaren Gefolge des Kaisers den italienischen Feldzug mitzumachen. Er ward mit Darstellung der Schlacht von Solferino beauftragt, welche lange erwartet und oftmals angekündigt, endlich auf dem „Salon" von 1864 ans Tageslicht trat. Kein eigentliches Schlachtgemälde zwar, sondern nur Napoleon III. mit seinem Generalstab und Gefolge, von einer Anhöhe die Schlacht übersehend, nicht mehr und nicht weniger episodisch als die meisten von Horace Vernet's Schlachtenbildern, bewies dieses Meissonier'sche Bild immerhin, daß er auch einer solchen Aufgabe gewachsen sei, und daß er namentlich als Pferdemaler den Vergleich mit keinem lebenden Künstler zu scheuen brauche. Hiermit war der Kreis der napoleonischen Vorstellungen betreten. Als Seitenstück zu „Solferino" erschien auf demselben Salon und in demselben Maßstabe (etwa 2 Fuß breit): der Kaiser von seinem Generalstab gefolgt im Feldzug von 1814. Schon das Jahr vorher (1863) hatte Meissonier einen Kaiser Napoleon in einer Allee des Parks von Schönbrunn im Schnee auf- und abgehend, und „1814", den Kaiser auf einem Schimmel sitzend, in tiefes Nachdenken versunken, letzteres grau in grau, ausgeführt. Eine „Schlacht von Leipzig" — so ging damals seltsam genug die Rede — sei dem Künstler hierauf von Napoleon III. bestellt worden. Und wie überhaupt, in Ermangelung sicherer Kunde, an einen bedeutenden Namen gerne die Sage sich heftet, so konnte man damals, wenn ich nicht irre in Wiener Blättern, die erheiternde Mittheilung lesen: der französische Maler Meissonier, auf einer Rundreise durch Deutschland, zum Behuf topographischer und historischer Studien begriffen, habe zum ersten Male in Berlin in Erfahrung gebracht, daß die Schlacht bei Leipzig gemeiniglich — nicht zu den Siegen der französischen Armee gerechnet werde (!). Die ganze Erfindung beruht, ich weiß nicht auf welchem, jedenfalls auf

schwachem Grunde. Wahr an der Sache ist jedoch die Reise nach Deutschland, welche Meissonier im Herbste 1864 wirklich unternahm. Ich selbst traf ihn am 2. Oktober in Dresden, in Begleitung seines Sohnes und eines anderen jungen Künstlers, und zwar in der Galerie, mitten unter den Bildern des Metsu und Terburg, seiner geistigen Ahnen. Ich begrüßte ihn und fragte, wie ihm die Galerie gefalle. „O, es ist nicht das erste Mal, daß ich hier bin", war die Antwort; „ich kenne Dresden sehr gut". Den folgenden Tag fand ich ihn, in tiefe Betrachtung versunken, vor der Sixtinischen Madonna stehend. Ich selbst verweilte wohl eine Viertelstunde, und als ich mich entfernte, stand Meissonier noch an derselben Stelle, unbeweglich und wie angenagelt. Die ganze Zeit hatte er kein Wort gesprochen und Keiner hatte gewagt, ihn zu stören. Ich aber habe seitdem dem Manne Manches verziehen, was ihm vorgeworfen wird, und Meissonier der Künstler, der französische Genremaler, ist in meinen Augen um eine Stufe gestiegen.

Seit vielen Jahren lebt Meissonier im Kreise seiner Familie, mit seinem Schwager, dem Maler Steinheil, und vielfach von Freunden und von Verehrern seines Talentes heimgesucht, in Poissy, am nordwestlichen Ende des Waldes von Saint-Germain, wo er ein glänzend ausgestattetes Haus bewohnt. Seinen Stallungen besonders rühmt man nach, daß sie an Luxus und an zweckmäßiger Einrichtung den kaiserlichen kaum nachstehen. Die Ansprüche, die von allen Seiten an ihn gemacht werden, lassen ihm wenig Muße. Gegenwärtig hat er — was fast unglaublich klingt, — ein Bild in der Arbeit, das auf einer Leinwand von 10 Fuß Breite die Schlacht von Friedland (Juni 1807) vorstellen wird. Ein Kürassier-Regiment sprengt im Galopp vor dem Kaiser vorüber, welcher von seinem Generalstab umgeben zu Pferde sitzt. Der Künstler bereitet sich auf die Ausführung dieses Bildes durch die eingehendsten Studien vor, und modellirt z. B. in Wachs und nach der Natur seine Pferde u. s. w. Kein Wunder, daß ihm daran liegt, in dieser entscheidenden Probe obzusiegen, welche als neueste Phase und unerwartete Wendung seines Talentes, aus dem Kleinmeister einen eigentlichen Schlachtenmaler im großen Maßstabe, einen Nachfolger Horace Vernet's, machen würde. — Seit 1856 ist Meissonier Offizier der Ehrenlegion, seit 1861 Mitglied des Instituts.

Das Associationsprincip in der Aesthetik.*)

Von

G. Th. Fechner.

Die Aesthetik läßt sich, wie so manche andere Lehren, auf zwei grundverschiedene Weisen behandeln, welche ich kurz als eine Behandlung von Oben herab und von Unten herauf unterscheiden will. Man behandelt sie von Oben herab, indem man von allgemeinsten Ideen und Begriffen ausgehend zum Einzelnen absteigt, von Unten herauf, indem man vom Einzelnen zum Allgemeinen aufsteigt. Dort ordnet man das ästhetische Erfahrungsgebiet einem von obersten Gesichtspunkten aus konstruirten ideellen Rahmen nur

*) Obwohl wir ästhetischen Abhandlungen in dem Programm unserer Zeitschrift keinen Raum geboten haben, glauben wir doch diesen originellen Versuch „eine neue Gottheit in die Aesthetik einzuführen" im Interesse der Leser bereitwillig Raum bieten zu sollen, um so mehr als derselbe bereits in Form einer populären Vorlesung sich des Beifalls zu erfreuen hatte. A. d. H.

ein und unter; hier baut man die ganze Aesthetik auf Grund ästhetischer Erfahrungen von unten an auf. Dort handelt es sich in erster und zugleich höchster Instanz um die Begriffe und Ideen der Schönheit, der Kunst, des Stils, um ihre Stellung im Gesammtsystem allgemeinster Begriffe, ihre Beziehung zum Wahren, zum Guten, zum Göttlichen, insbesondere zu den göttlichen Ideen und der göttlichen Schöpferthätigkeit. Aus der reinen Höhe dieser Allgemeinheiten steigt man dann in das irdisch-empirische Gebiet des einzelnen, des zeitlich und örtlich Schönen herab, und mißt alles Einzelne am Maßstabe des Allgemeinen. Hier geht man von Erfahrungen über das, was gefällt und mißfällt, aus, stützt hierauf alle Begriffe und Gesetze, die in der Aesthetik Platz zu greifen haben, sucht sie unter Mitrücksicht auf die Gesetze des Seins und Sollens, denen die des Gefallens immer untergeordnet bleiben müssen, mehr und mehr zu verallgemeinern und dadurch zu einem System allgemeinster Begriffe und Gesetze zu gelangen. Dort liegt das Hauptgewicht überhaupt auf Begriffen und Ideen, und alle Erklärungen beruhen nur in Unterordnungen unter begriffliche und ideelle Kategorien; hier liegt das Hauptgewicht auf erfahrungsmäßigen Gesetzen, und die Erklärungen beruhen in der Hauptsache auf der Unterordnung unter solche.

Jeder von beiden Wegen hat seine Vortheile und seine Nachtheile. Der erste giebt uns von vorn herein das Ziel, dem man auf dem zweiten erst zustreben muß, den allgemeinsten Blick, die höchsten Gesichtspunkte; aber man gelangt auf ihm schwer zu einer klaren Orientirung über die Gründe des Gefallens und Mißfallens im Einzelnen, um die es uns doch auch zu thun sein muß; es bleibt mehr oder weniger bei unbestimmt schwebenden, in ihrer Allgemeinheit das Einzelne nicht leicht scharf treffenden Begriffen. Dazu setzt dieser Weg, um richtig zu führen, einen richtigen Ausgang voraus, den man im Grunde nur in einem vollendeten philosophischen und selbst theologischen System finden kann, was wir beides noch nicht haben. Nur viele Versuche derselben haben wir, und so haben wir auch viele Versuche, die Aesthetik damit in Beziehung zu setzen, die alle noch viel zu wünschen übrig lassen, aber doch dem Bedürfniß allgemeinster und höchster Gesichtspunkte entgegenkommen, und, wenn sie dasselbe nicht vollständig befriedigen, doch beschäftigen und wach erhalten. Der zweite Weg gewährt hingegen eine klare Orientirung über die Gründe des Gefallens und Mißfallens im Einzelnen und Nächsten; aber man gelangt auf ihm schwer zu allgemeinsten Gesichtspunkten und Ideen; man bleibt so zu sagen, leicht auf halbem Wege stecken. Er setzt nichts Bestreitbares voraus, fängt aber auch so zu sagen mit nichts an; man schreitet auf ihm sicher in der ästhetischen Erkenntniß vor, aber nur, indem man langsam vorschreitet.

Kurz der erste Weg verhält sich zum zweiten, wie sich die Naturphilosophie zur Physik verhält. Wie nun die Naturphilosophie früher dagewesen ist als die Physik, so ist der erste Weg in der Aesthetik früher dagewesen als der zweite, und selbst jetzt noch der fast allein betretene; wenigstens wurde der zweite niemals mit Entschiedenheit, Konsequenz und Methode verfolgt. Nun wird die Physik niemals eine Naturphilosophie und der zweite Weg in der Aesthetik niemals den ersten überflüssig machen; es würde aber meines Erachtens gut sein, wenn man auf diesem zweiten Wege, dem Wege von Unten, dem ersten, dem Wege von Oben, mehr entgegenkäme, als seither der Fall, um einen festen und sichern Boden als Unterbau für die sonst nur zu schwankende und haltlose Höhe des ersten zu gewinnen.

Genug der Allgemeinheiten über beide Wege. Es galt nur, so viel hier darüber zu sagen, um das Princip, von dem die Rede sein soll, als eine Sache zugleich und Probe des zweiten Weges hinzustellen, und damit zu erklären, warum es in der seitherigen

Aesthetik so wenig Beachtung gefunden hat, — es liegt eben nicht auf ihrem Wege, — endlich auch, um damit den im Folgenden einzuschlagenden Gang der Betrachtung zu motiviren. Nach der Natur des zweiten Weges kann derselbe nicht mit allgemeinen Gesichtspunkten anheben; also werde ich vielmehr mit den einfachst-möglichen Beispielen beginnen, an denen sich das von mir sogenannte ästhetische Associationsprincip zugleich erläutern und bewähren läßt.

Damit behaupte ich nicht, etwas absolut Neues vorzutragen; wer könnte das überhaupt in solchen Dingen! Zuvörderst ist das Associationsprincip nach seiner Wichtigkeit in der Psychologie längst bekannt und anerkannt; und wenn dieß in der Aesthetik keineswegs entsprechend der Fall ist, so hat es doch nicht verfehlen können, sich auch hier irgendwie geltend zu machen. Gelegentlich wird es ja wohl auch in der heutigen Fach-Aesthetik zur Erklärung zugezogen, nur ohne Ahnung seiner principiellen weittragenden Wichtigkeit, die sogar von Kant in seiner Lehre von der anhängenden Schönheit geradezu mißkannt ist. Von Neueren wüßte ich überhaupt nur etwa Oersted zu nennen, der ihm etwas größere Beachtung geschenkt — erklärlich, weil er als Beobachter zur Aesthetik gekommen, — ohne freilich dem Princip zu seinem ganzen Recht zu helfen oder in seine Bestimmungen genauer einzugehen; und wer von den tonangebenden Aesthetikern kümmert sich um Oersted? Von Aelteren möchte insbesondere Home anzuführen sein. Doch beginnen wir mit den Beispielen!

Unter allen Früchten vielleicht die schönste, oder, wenn man den Ausdruck schön zu viel findet, für das Auge reizendste dürfte die Orange oder Apfelsine sein. Früher war dieß sogar noch mehr als jetzt der Fall, wo sie sich auf allen öffentlichen Verkaufstischen ausgelegt, bei fast jeder Mittagstafel zum Dessert findet: denn jeder Reiz stumpft sich durch seine Häufigkeit ab. Ich erinnere mich aber wohl, welchen so zu sagen romantischen Reiz der Anblick dieser Frucht früher für mich hatte und noch jetzt dürfte man ihr keine im Aussehen vorziehen.

Worin nun liegt das Reizende ihres Aussehens? Natürlich denkt jeder zunächst an ihre schöne reine Goldfarbe und reine Rundung. Und gewiß liegt viel hierin; vielleicht meint man sogar, daß Alles hierin liege. Ja, worin sollte es denn sonst liegen? Aber, wenn der Leser so fragte, so wäre dieß ein Beweis, daß ihm mein Princip nicht präsent ist, oder sollte ihm noch etwas beifallen, so würde es sicher unter das Princip treten. Also möge man einen Moment überlegen, ob wirklich der ganze Reiz des Aussehens dieser Frucht in ihrer schönen Goldfarbe und reinen Rundung begründet ist!

Ich sage nein; denn warum gefiele uns nicht sonst eine gelb überfirnißte Holzkugel ebenso gut wie die Orange, wenn wir wissen, daß sie vielmehr eine Holzkugel als eine Orange ist. Ja, trotzdem, daß die Orange eine rauhe Schale hat und Rauhigkeit im Allgemeinen minder gut gefällt als Glätte, wie sich beim Vergleich verschiedener Holzkugeln selbst beweist, so gefällt uns doch die rauhe Orange besser als die lackirte Holzkugel.

Das kann nicht in einem Vorzuge der Wohlgefälligkeit der Form und Farbe an sich selber liegen; in dieser Hinsicht sind sich beide Gegenstände gleich, oder kann die Holzkugel selbst den Vorzug haben. Der Vorzug der Orange kann nur darin liegen, daß wir eben eine Orange, aber keine Holzkugel in ihr sehen, daß wir die Bedeutung der Orange an ihre Form und Farbe knüpfen. Die Bedeutung der Orange aber liegt freilich zum Theil selbst mit in Form und Farbe, doch keineswegs allein, vielmehr in der Gesammtheit dessen, was sie ist und wirkt, insbesondere in Beziehung auf uns selbst ist und wirkt. Wennschon nun dem Sinn unmittelbar nur Form und Farbe präsent ist, so fügt die Erinnerung das Uebrige, nicht einzeln, aber in einem Gesammt-Eindrucke hinzu, trägt es in den sinn-

lichen Eindruck hinein, bereichert ihn damit, malt ihn so zu sagen damit aus; wir mögen das kurz die geistige Farbe nennen, die zur sinnlichen hinzutritt oder den associirten Eindruck, der sich mit dem direkten verbindet. Und darin liegt es, daß uns die Orange schöner als die gelbe Holzkugel erscheint.

In der That, sieht denn der, der eine Orange sieht, blos einen runden gelben Fleck in ihr? Mit dem sinnlichen Auge, ja; geistig aber sieht er ein Ding von reizendem Geruch, erquickendem Geschmack, an einem schönen Baume, in einem schönen Lande, unter einem warmen Himmel gewachsen in ihr; er sieht so zu sagen ganz Italien mit in ihr, das Land, wohin uns von jeher eine romantische Sehnsucht zog; aus der Erinnerung an all das setzt sich die geistige Farbe zusammen, womit die sinnliche verschönernd lasirt ist; indeß der, der eine gelbe Holzkugel sieht, eben blos trocknes Holz hinter dem runden gelben Flecke sieht, das in der Drechslerwerkstatt gedreht und vom Lackirer angestrichen ist. Beidesfalls associirt sich der aus der Erinnerung resultirende Eindruck so unmittelbar an die Anschauung, verschmilzt so vollständig damit, bestimmt so wesentlich den Charakter derselben mit, als wenn er ein Bestandtheil der Anschauung selbst wäre. Daher wir freilich leicht geneigt sein können, ihn mit als eine Sache derselben selbst zu rechnen, und nur durch Vergleiche, wie wir einen solchen eben anstellten, dahinter kommen können, daß er es nicht ist.

Ein anderes Beispiel:

Warum gefällt uns eine rothe Wange an einem jugendlichen Gesichte so viel besser als eine blasse? Ist es die Schönheit, der Reiz des Roth an sich? Unstreitig hat das Antheil daran. Ein frisches Roth erfreut das Auge mehr als Grau oder Mißfarbe. Man kann es sogar durch Erfahrung beweisen. Der Engländer Chesselden operirte einen Blindgebornen, der nie Farben gesehen hatte und bei dem sich also auch an Farben noch nichts associiren konnte. Dieser erklärte von vorn herein Scharlach für die schönste aller Farben; unter den übrigen gefielen ihm die muntersten am besten, wogegen Schwarz ihm großes Unbehagen erregte. Die Wilden, die ihren Körper bemalen, bemalen ihn am liebsten mit rother Farbe. Die frühesten Götterbilder aus Holz und Thon waren roth angemalt. Haben wir also nicht in dem natürlichen Reiz der rothen Farbe den einfachen Grund des Wohlgefallens an der rothen Wange? Aber, frage ich wieder, warum gefällt uns dann ein gleich frisches Roth an Nase und Hand nicht ebenso gut wie an der Wange? Es mißfällt uns vielmehr. Der wohlgefällige Eindruck des Roth muß also bei der Nase und Hand durch ein mißfälliges Element überboten werden. Worin kann das liegen? Es ist nicht schwer zu finden. Die rothe Wange bedeutet uns Gesundheit, Freude, blühendes Leben; die rothe Nase erinnert an Trunk und Kupferkrankheit, die rothe Hand an Waschen, Scheuern, Manschen; das sind Dinge, die wir nicht haben, noch treiben möchten. Wir möchten auch nicht daran erinnert sein.

Wäre umgekehrt von jeher die rothe Nase und blasse Wange als Zeichen der Gesundheit und Mäßigkeit, die blasse Nase und rothe Wange als Zeichen des Gegentheils erschienen, so würde auch die Richtung unseres Gefallens daran sich umkehren. Die Nordamerikanerinnen und Polinnen ziehen wirklich eine blasse Wange einer rothen vor, und suchen sich nöthigenfalls die blasse sogar auf Kosten ihrer Gesundheit durch Essigtrinken oder andere Mittel zu verschaffen. Meint man nun wohl, weil ihnen Blässe an sich besser gefällt als Röthe? Gewiß nicht, sondern weil sie sich gewöhnt haben, in der blassen Wange das Zeichen einer feinen Konstitution, höhern Bildung und Lebensstellung, in der rothen das einer blos bäuerlichen Gesundheit zu sehen, und ersteres letzterem vorziehen. Aus gleichem Grunde erscheinen den Chinesen verkrüppelte Füße an ihren Damen wohlgefällig,

die schönsten natürlichen bäuerlich plump, und geben sie ihren Götzen dicke Bäuche, weil sie gewohnt sind, die vornehmsten Würdenträger ihres Reiches mit dicken Bäuchen zu sehen, und die Vorstellung einer gewissen Erhabenheit über irdische Noth und Arbeit, welche es freilich zu dicken Bäuchen nicht kommen läßt, daran knüpfen.

Ich hörte einmal eine Dame sagen, man könne die Schönheit eines menschlichen Fußes doch eigentlich nur recht beurtheilen, wenn er beschuht sei. Gehörte nicht zu den Tugenden dieser Dame eine besondere Aufrichtigkeit, würde sie sich wahrscheinlich gescheut haben, diesen Ausspruch zu thun, so curios mag er den Meisten scheinen. Doch hat er etwas sehr Wahres. Wir lernen die Bedeutung des menschlichen Fußes fast nur kennen, während ihn der Schuh verbirgt; und sind nur über die Bedeutung des beschuhten Fußes recht orientirt. Nackt sehen wir ja fast nur den eigenen Fuß, der nicht immer der schönste ist, und den Fuß von Statuen, nach dem wir bei einer Statue am letzten zu sehen pflegen; also sind uns die Beziehungen des Fußes, die unser Gefallen daran mitbestimmen, beim nackten Fuße nicht ebenso geläufig wie beim beschuhten; und, während zur Beurtheilung der Schönheit des erstern eine gewisse Kunsterfahrung gehört, bedarf es zur Beurtheilung der Eleganz und Zierlichkeit des letztern nur der gewöhnlichen gesellschaftlichen Erfahrung.

Nicht minder als durch das Gebiet des Sichtbaren greift das Princip durch alle übrigen Sinnesgebiete durch.

Eine Blinde, welche sich der Formen nur durch den Tastsinn bemächtigen konnte, wurde gefragt, weßhalb ihr der Arm einer gewissen Person so wohl gefiele. Man rathet etwa: sie antwortete, weil sie den sanften Zug, die schöne Fülle, die elastische Schwellung der Formen des Armes fühle. Nichts von alledem; sondern weil sie fühle, daß der Arm gesund, rege und leicht sei. Das konnte sie aber nicht unmittelbar fühlen, sondern nur an das Gefühlte associiren. Nun glaube ich nicht, daß der direkte Eindruck, in dem man den alleinigen Grund ihres Wohlgefallens suchen mochte, wirklich ohne Antheil daran war; aber man sieht doch, daß der associative Eindruck ihr noch lebendiger zum Bewußtsein kam. Bei uns Sehenden ist es umgekehrt. Wir meinen, einem schönen Arme seine ganze Schönheit gleichsam abzusehen, ohne zu ahnen, daß wir das Meiste davon hinzusehen.

Eine Frau, die ihren Mann sehr liebte, sagte zu ihm: wie freue ich mich, daß du einen so hübschen Namen hast. Der Name war nicht sehr hübsch, aber sie liebte den Mann, darum gefiel ihr der Name. Ich selbst erinnere mich, daß mir als Kind der Name Kunigunde sehr wohlgefiel, bis ich ein Mädchen von fatalem Aussehen und Charakter mit diesem Namen kennen lernte, alsbald ward mir der Name fatal; und da mir seitdem keine besonders liebenswürdige Kunigunde begegnet ist, so ist der Eindruck geblieben.

Oekonomen pflegen den Geruch des Düngers wegen der Erinnerung an die Fruchtbarkeit, die er bringt, zu lieben.

Und was ließe sich nicht noch Alles in dieser Richtung anführen.

Aber, so höre ich mir von Oben herab zurufen: wozu dieser ganze Aufwand von Beispielen? was ist damit für die Aesthetik gewonnen, und überhaupt zu gewinnen? die Orange, die Wange, die Nase, die Hand, der Fuß u. s. w. sind unselbständige Theile der Natur und des Menschenkörpers; eine Aesthetik aber, die sich nicht niedrig halten will, geht vor Allem auf das Ganze, und zieht die Theile blos als solche in Betracht.

Wohl, so fassen wir die Bedeutung des Principes weiterhin auch für die Schönheit einer ganzen Landschaft, der ganzen Menschengestalt, eines ganzen Kunstwerkes in das Auge, und wir werden sie nicht geringer als für die Theile, sondern in demselben Verhältnisse erweitert und gesteigert wiederfinden, als das Ganze die Theile übersteigt. Es läßt sich nur das Princip am einfachsten an den einfachsten Beispielen erläutern, und wir

können auf unserem Wege von Unten nicht in der Richtung gehen, die für den Weg von Oben als der allein mögliche erscheint. Vorbehaltlich also, künftig höher aufzusteigen, fassen wir erst auf Grund der bisherigen Beispiele die Hauptgesichtspunkte des Princips wie folgt zusammen.

Jedes Ding, mit dem wir umgehen, ist für uns geistig charakterisirt durch eine Resultante von Erinnerungen an Alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äußerlich und innerlich erfahren, gehört, gelesen, gedacht, gelernt haben. Diese Resultante von Erinnerungen knüpft sich ebenso unmittelbar an den Anblick des Dinges, wie die Vorstellung desselben an das Wort, womit es bezeichnet wird. Ja Form und Farbe des Dinges sind so zu sagen nichts als sichtbare Worte, welche uns die ganze Bedeutung des Dinges unwillkürlich vergegenwärtigen; wir müssen freilich diese sichtbare Sprache ebenso gut erst gelernt haben, um sie zu verstehen, wie die Sprache der Worte. Wir sehen einen Tisch, im Grunde nur einen viereckigen Fleck; aber in dem viereckigen Flecke Alles, wozu ein Tisch gebraucht wird; das macht den viereckigen Fleck erst zu einem Tische. Wir sehen ein Haus, aber in dem Hause alles mit, wozu ein Haus dient, was in einem Hause vorgeht; das macht erst den Fleck zu einem Hause. Wir sehen es nicht mit dem sinnlichen, aber mit einem geistigen Auge. Wir erinnern uns dabei nicht alles dessen einzeln, was zu dem Eindrucke beiträgt; wie wäre das möglich, wenn Alles zugleich Anspruch macht, in's Bewußtsein zu treten. Vielmehr, indem es das will, verschmilzt es zu dem einheitlichen gefühlsmäßigen Eindrucke, den wir die geistige Farbe nannten, ein Ausdruck, der in mehr als einer Hinsicht sehr bezeichnend ist. Mischen wir noch so viel verschiedenartige Farben zusammen, und das Gemisch macht doch immer wieder nur den einigen Eindruck einer Farbe, die sich aber nach den Farbebestandtheilen ändert, und, auf einen kompakten Farbengrund lasirend aufgetragen, abermals mit ihm einen einigen Eindruck giebt, der sich nach der Zusammensetzung von beiden richtet. So resultirt aus allen verschiedenartigen Erinnerungen, die sich an den Anblick eines Dinges knüpfen, doch immer nur ein einiger Eindruck, der aber nach der Zusammensetzung aus verschiedenen Erinnerungs-Ingredienzien verschieden ausfällt und mit dem direkten Eindruck des Anblicks auch wieder zu einem einigen Eindrucke verschmilzt. Nun kann selbst bei fast gleichem sinnlichen Eindrucke doch ein ganz verschiedener Totaleindruck durch die Ausmalung mit verschiedener geistiger Farbe entstehen, wobei ein kleiner sinnlicher Unterschied nur nöthig ist, die verschiedene Anknüpfung zu vermitteln. Eine Orange, gelbe Holzkugel, Messingkugel, Goldkugel, der Mond, alles für den Sinn nur runde, gelbe, nicht sehr verschieden aussehende Flecke, und doch wie verschieden der Eindruck, den sie machen! Vor der Goldkugel stehen wir mit einer Art kalifornischer Hochachtung, ganze Paläste, Kutsch' und Pferde, Bediente in Livree, schöne Reisen scheinen sich daraus zu entwickeln; die Holzkugel scheint nur zum Kollern da; und welch' hohe Idealität steckt in dem Monde! Nur dadurch auch gewinnt alles Aechte, der ächte Diamant, das ächte Gold, die ächten Spitzen, der ächte Nachtigallengesang, den ungeheuren Vortheil des Eindruckes vor allem noch so täuschend Nachgemachten.

Nach Maßgabe nun, als uns das gefällt oder mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindrucke der Sache bei, was mit anderen Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindrucke der Sache in Einstimmung oder Konflikt treten kann. Daraus geben die mannigfachsten ästhetischen Verhältnisse hervor, die es interessant wäre, in Beispielen zu verfolgen; aber es würde für jetzt zu weit führen. Die stärksten und häufigsten Einwirkungen, die wir von einer Sache, in Verbindung mit einer Sache und vergleichs

weise mit einer Sache erfahren, hinterlassen natürlich auch Erinnerungen, die am kräftigsten bestimmend in den associirten Eindruck eingreifen.

Erinnerungen sind einzeln genommen freilich immer verhältnißmäßig schwach gegen das, an was sie erinnern; aber indem viele Erinnerungen mit einem direkten Eindrucke zusammentreffen, kann ihre verschmolzene Wirkung die des direkten Eindruckes um so leichter überbieten, je inhaltreicher sie zugleich sind.

An was Alles erinnert nicht die Orange und wie interessant ist das, woran sie erinnert, gegen ihre bloße Form und Farbe!

Wie weit das Uebergewicht eines aus vergangenen Erfahrungen resultirenden, im Geiste gesammelten Eindruckes über den gegenwärtigen, den direkten Eindruck gehen kann, davon vermag uns ein alltägliches Beispiel zu belehren. Hält man einen Finger in doppelte Entfernung vor die Augen, so meint man, ihn noch genau ebenso groß zu sehen; und doch ist sein Bild in den Augen nur halb so groß, und kann er einem frisch operirten Blinden nur halb so groß erscheinen. Das aus unserer ganzen Lebenserfahrung fließende Wissen, daß er in jeder Entfernung gleich groß bleibt, übertäubt die sinnliche Erscheinung seiner Ungleichheit so ganz, daß wir ihn selbst mit den Augen in jeder Entfernung gleich zu sehen glauben. Ist dann zu verwundern, wenn wir auch die aus frühern Erfahrungen resultirende Wohlgefälligkeit vieler Dinge für Sache ihrer sinnlichen Erscheinung halten, die vielmehr Sache unserer geistigen Zuthat ist?

Habe ich bisher Gewicht darauf gelegt, daß im ästhetischen Totaleindrucke sich dessen verschiedene Elemente nicht scheiden, so muß doch die Aesthetik, um klare Rechenschaft von seinem Zustandekommen zu geben, solche scheiden, muß fragen: was ist Sache des direkten Eindruckes, was hängt an den Associationen, und was tragen diese oder jene dazu bei. Erschöpfend zwar kann eine solche Analyse niemals sein, weil im Allgemeinen unzählige Erinnerungen zu jedem associirten Eindrucke beitragen, ja streng genommen zu jedem der gesammte Erinnerungsnachklang unseres Lebens, nur mit einem anderen Gewichte seiner verschiedenen Momente. Schlagen wir einen Punkt eines gespannten Gewebes irgendwo an, — unser gesammter Vorstellungszusammenhang aber ist einem solchen Gewebe vergleichbar — so zittert das ganze Gewebe, nur die Punkte am stärksten, die dem angeschlagenen Punkte zunächst liegen und durch die stärksten Fäden damit zusammenhängen. Jede Anschauung aber schlägt sogar mehr als einen Punkt unseres geistigen Gewebes zugleich an. Doch kann man sich, unter Anerkennung dieses Zusammenwirkens unseres ganzen geistigen Besitzthums zu jedem Eindruck, die Aufgabe stellen, die Hauptmomente zu finden, die vorwiegend den Eindruck bestimmen. In unserer heutigen Aesthetik freilich findet man diese Aufgabe nicht erfüllt, weil nicht einmal den Gesichtspunkt derselben gestellt.

Um so mehr aber hat die Aesthetik Anlaß, auf die Komposition des Totaleindruckes aus seinen Elementen einzugehen, als einheitliche Eindrücke sich überhaupt nicht beschreiben, aber doch nach ihrer Zusammensetzung aus verschiedenen Komponenten charakterisiren lassen, wozu sich der Anlaß oft genug bietet. Wer will den Eindruck, den eine Orange, eine Goldkugel, eine Holzkugel macht, beschreiben? Dagegen läßt sich derselbe wohl durch die Vorstellungen, die sich dazu verschmolzen haben, charakterisiren.

Nicht blos aber durch die, die sich darin verschmolzen haben, sondern auch durch die, die wieder daraus hervortreten können, was einen neuen, wichtigen Gesichtspunkt darbietet. In der That können alle Vorstellungen, die zum geistigen Eindrucke beigetragen haben, auch unter Umständen wieder daraus hervortreten; es bedarf nur besonderer äußerer oder innerer Anlässe dazu. Das begründet die Möglichkeit, sich nach gewonnenem Totaleindruck eingehend nach verschiedenen, doch unter sich zusammenhängenden Richtungen mit dem Gegen-

stande zu beschäftigen, was einen zweiten Hauptheil der ästhetischen Wirkung der Gegenstände bildet, die ja nicht blos in ihrem einheitlichen Totaleindrucke ruht. Dieser ist so zu sagen nur das Saamenkorn, aus dem eine ähnliche Pflanze sich zu entfalten vermag, als die, aus der es entstand. Zugleich ist jene Resultante von Erinnerungen der Quell, aus dem die Phantasie schöpft; und da neuerdings so häufig die ganze Schönheit durch Bezugnahme auf die Phantasie erklärt wird, so sollte hierin eine Aufforderung liegen, diesen Quell genauer zu untersuchen, als ich finde, daß es seither geschehen ist.

Indessen, so viel auf die geistige Farbe der Dinge zu geben, so ist doch nicht zu viel darauf zu geben, wozu man leicht verführt sein könnte, nachdem man einmal ihre Wichtigkeit erkannt hat. Denken wir uns an der Orange statt der schönen goldgelben eine graue unscheinbare Farbe, statt der reinen Rundung eine schiefe krüppeliche Form, so werden alle angeknüpften Erinnerungen sie nicht schön, nicht wohlgefällig erscheinen lassen. Eine Vanilleschote kann ähnliche Erinnerungen wecken, wie die Orange, und wer möchte sie schön aussehend finden! Aber deshalb darf man auch wieder nicht zu wenig auf den associirten Eindruck geben. Der Vergleich der Orange mit der Holzkugel verwehrt es. Weder der direkte noch der associirte Eindruck leisten viel für sich, aber sie leisten viel im Zusammenhange, geben zusammen ein höheres als blos additionelles Produkt des Wohlgefallens. Hier tritt wieder ein sehr allgemeines und weitgreifendes ästhetisches Princip, ich nenne es das der ästhetischen Steigerung, in Kraft, wovon man in der heutigen Aesthetik von Oben nichts erfährt. So wichtig es aber für die Beurtheilung der Weise ist, wie der direkte und associirte Eindruck im Totaleindrucke zusammenwirken, ist es doch für jetzt nicht möglich, in's Weitere darüber einzugehen.

Dies die allgemeinsten, schon an den einfachsten Beispielen erläuterbaren Gesichtspunkte des Principes, die nicht minder gültig bleiben, wenn wir uns nun zu Beispielen von höherer Stufe erheben.

Versuchen wir uns Rechenschaft von dem Eindrucke zu geben, den der Blick in eine Landschaft auf uns macht! Es ist etwas Unsagbares darin, etwas, was sich durch keine Beschreibung erschöpfen läßt. Wie wird man sich die Natur und die Gründe des Eindruckes erklären können? Um ein Beispiel der verschiedenen Weise zu geben, wie die Aesthetik von Oben und die Aesthetik von Unten überhaupt in ihren Erklärungen vorgehen, stelle ich eine Erklärung davon nach beiden einander gegenüber, die eine, im ersten Wege, geschöpft aus einem der geschätztesten neueren Lehrbücher der Aesthetik, dem von Carriere, die andere so, wie sie sich im zweiten Wege auf Grund unseres Principes ergiebt. Jenes die fernstliegende, an die höchsten idealsten Gesichtspunkte anknüpfende Erklärung, dieses die nächstliegende, an die untersten Gesichtspunkte anknüpfende Erklärung.

„Das Wesen der Natur — sagt Carriere (I. 243) — entspricht an sich der Schönheit; denn sie ist Erscheinung für den Geist, welchem sie in sinnfälligen Formen idealen Gehalt darstellt und geistige Gesetze veranschaulicht, und gerade das erfreut uns so innig, wenn in dem Aeußerlichen und Materiellen ein verwandtes Seelenvolles dem Gemüth entgegenkommt. Doch ist überall zunächst das eigene Leben des Lebens Zweck, jedes Wesen ist um seiner selbst willen da und nicht deswegen geschaffen, daß seine Gestalt uns ergötze; es ist eine Gunst des Schicksals, wenn in der Totalität des Universums das Wechselverhältniß der Dinge, die Art und Weise, wie sie für einander sind, uns für unseren Standpunkt gerade so sich darstellt, daß wir auf der sich uns bietenden Oberfläche doch das innere Wesen wahrnehmen und erkennen, wie die Formen der Dinge nicht blos den Zwecken des Alls entsprechen, sondern auch den Bedingungen und Forderungen unserer Persönlichkeit gemäß sind. Ja wir mögen ganz besonders die Güte und Herrlichkeit des Urgrundes

der Welt darin preisen, wenn Stoffe, die für das Leben des Organismus, namentlich der Pflanzen, gleichgültig erscheinen oder von ihm ausgeschieden werden, als ätherische Oele oder Pigmente durch Wohlgeruch oder Farbenglanz uns erquicken" u. s. w.

Und um auch zu zeigen, wie die Betrachtung des Einzelnen in diese allgemeine Betrachtung hineintritt, so wird (S. 258) von der Pflanze als Element der Landschaft gesagt:

„Die Potenzen der unorganischen Natur finden in der Pflanze einen Mittelpunkt des Zusammentreffens, indem hier eine individuelle Idee als leibgestaltende Lebenskraft auftritt und in der stets erneuten Bildung eines Organismus sich bethätigt, der durch die Wurzeln mit der Erde zusammenhängt, aber in Luft und Licht emporstrebt und mit Zweigen und Blättern nach der Seite sich ausbreitet. Die Pflanze veranschaulicht den Begriff des organischen Gestaltens, welchen wir früher für die Schönheit forderten, die Mannigfaltigkeit der Blätter und Zweige geht aus der Einheit hervor und wird sichtbar von ihr getragen, und die Wechselwirkung der einzelnen Gestalten schließt sich zu einem harmonischen Ganzen zusammen."

Gegen diesen Schwung der Betrachtung hat nun freilich unsere Betrachtung von Unten nichts Entsprechendes einzusetzen. Nehmen wir die folgende so simpel, wie sie sich giebt.

Dem Auge des Blindgeborenen, der nach glücklicher Operation das erste Mal in's Freie sieht, erscheint die ganze Natur nur erst als ein marmorirtes Blatt, denn er vermag noch nicht, in dem Gesehenen dessen Bedeutung mit zu sehen. Er sieht hinein in's Weite: da sind Wiesen, Felder, Wälder, Berge, Seen; er sieht nichts von Wiesen, Feldern, Wäldern, Bergen, Seen; er sieht nur grüne, gelbe, helle, dunkle Flecke. Nur das Gefühl des weittragenden Blickes, der sinnliche oder wenig über den sinnlichen hinaussteigende Reiz des Hellen und Dunklen, des Farbenkontrastes, der Mannigfaltigkeit, des Wechsels bestimmen den Eindruck, den er von der Landschaft hat. Aber ist das auch Alles, was wir von der Landschaft haben? Wir haben das Alles auch, es trägt bei zu dem Eindrucke, den die Landschaft auf uns macht, der Stimmung, die sie uns erweckt, sogar nicht wenig dazu bei; aber wir sehen zugleich im fernen Walde, der für das unerfahrene Auge nur ein grüner Fleck ist, etwas, was lebendig in sich treibt und wächst, was Schatten, Kühlung giebt, worin der Hase, das Reh laufen, der Jäger geht, die Vögel singen, manch' Märchen spukt, auch wenn wir nichts wirklich davon sehen und hören. Im See, worin Jener nur einen blanken oder blauen Fleck erkennt, wissen wir, gehen die Wellen, spiegelt sich der Himmel, spielen die Fische, fahren die Schiffe u. s. w. Vorstellungen von Allem, was sonst treibt und wächst und wogt, klingen mit dabei an. Im Grunde sehen auch wir mit leiblichem Auge von Wald und See nicht mehr als der frisch operirte Blinde und das neugeborene Kind, das ist grüne und blanke oder blaue Flecke; Alles aber, was wir je von Wald und See gesehen, gehört, gelesen, erfahren, gedacht haben, wie Alles, womit sie einen Vergleichspunkt bieten, trägt zu dem Eindrucke bei, den diese Gegenstände auf uns machen, und macht ihren Anblick dadurch zu etwas unsäglich Bedeutenderem, Reicherem, Lebendigerem, für das Gefühl Vertiefterem, für die Phantasie Produktiverem, als für den, der nichts davon gesehen, gehört, gedacht hat. Und wie es mit Wald und See ist, ist es mit allen Elementen der Landschaft, Wiese, Feld, Berg, Haus. An Alles knüpfen sich Erinnerungen, Vergleichs-Vorstellungen, wodurch diese Gegenstände eine gewisse Bedeutung für uns erlangen, und auch ihre Zusammenstellung gewinnt für uns eine solche auf demselben Wege. Die Gesammtheit dieser Erinnerungen und Vorstellungen nun macht sich in Verschmelzung mit der sinnlichen Unterlage und den ihr

immanenten Verhältnissen als Gesammteindruck der Landschaft geltend; jede Einzelnheit der Landschaft spielt von einer anderen Seite mit einem anderen Kreise von Erinnerungen und Vorstellungen hinein, und was so hineinspielt, kann auch wieder herausspielen.

Hiernach versteht sich leicht, worin das Unsagbare, Unerschöpfliche, Unklärbare liegt, was dem landschaftlichen Eindrucke zukommt. Wer will alle Vorstellungen verfolgen, erschöpfen, klären, die dazu beigetragen haben? Schon dem einzelnen Gegenstande kommt eine gewisse Unerschöpflichkeit in dieser Hinsicht zu; die Landschaft bietet uns so zu sagen eine Unerschöpflichkeit solcher unerschöpflicher Gegenstände dar, die mit ihren Associationskreisen sich ineinander unbestimmt verzweigen. Doch können wir auch hier Hauptelemente in Betracht ziehen und den Eindruck dadurch wenigstens bis zu gewissen Grenzen charakterisiren, klären und erklären. Zum Beispiel:

Es wird wohl Jedem aufgefallen sein, welchen Reiz, welche Bedeutung eine sonst unbedeutende Gegend oft durch ein am rechten Flecke stehendes Haus, ein Schloß, ein Dörfchen erhalten kann; man denke z. B. an das Schloß in Wernigerode, das Dorf Gernrode am Fuße des Stubenberges, die Häuser unten in Wilhelmsthal. Das Menschenwerk aus den Landschaften dieser Oertlichkeiten wegdenken, heißt ihnen die Pointe nehmen. Nun kann man wohl etwas von dem Reize dieser Komposition aus Architektur und Natur in der Verbindung, dem Wechsel und Gegensatz ihrer verschiedenartigen Formen und Farben finden; aber wie wenig würde das ohne Rücksicht auf die angeknüpfte Bedeutung dieser Verbindung, dieses Wechsels, dieses Gegensatzes sagen! Die Hauptsache liegt darin, daß die Erinnerung an das Menschliche, die Beziehung des Menschen zur Natur, die sich theils als eine Herrschaft über die Natur, theils als ein Gegensatz gegen die Natur, theils als ein Verkehr und Leben mit und in der Natur geltend macht, bereichernd zum direkten Eindruck hinzutritt.

Nun darf man nicht sagen, obwohl man es zu mir gesagt hat: alles das ließe sich auch ohne die Anschauung des Bauwerkes in der Natur durch bloße Vorführung in der Vorstellung haben; doch würde man damit den landschaftlichen Eindruck des Bauwerkes in der Natur nicht haben; also kann er nicht auf solchen Associationen ruhen. — Aber, was man sich einzeln, nach einander, unvollständig, mit der Mühe der Ueberlegung, ohne wesentlich verknüpfendes Band vorführen möchte, wird uns mit einem Schlage in einem Gesammteindrucke durch die Anschauung des Bauwerkes in der Natur, als wie ein Bestandtheil dieser Anschauung selbst, geschenkt. Das ist doch etwas sehr Anderes, als jene Vorführung, und daran kann auch ein sehr anderer Eindruck hängen.

Ich will hierzu eines kleinen Beispiels eigener Erfahrung gedenken, wo mir das Alles recht lebhaft entgegentrat.

In den vorigen Ferien brachte ich mit meiner Frau einige Wochen in einem Försterhause, eine Viertelstunde von Lauterberg im Harze, zu. Unserer Wohnung gegenüber war ein grüner Abhang, den wir oft erstiegen, und von wo wir die Aussicht über eine weite waldige Berglandschaft von wenig entwickelten Formen hatten. Außer dem Försterhause im Vordergrunde waren nirgends menschliche Wohnungen zu sehen; nur in der Ferne ragte aus der Monotonie des an den Bergen lehnansteigenden grünen Waldes ein einziges rothes Dach hervor. Dieses aber brachte einen ganz eigenen Reiz in die sonst einfachen Stimmungsverhältnisse der Aussicht. Es war eben die Pointe der ganzen Landschaft. Und ich sagte mir: wie, wenn man ein ganz eben solches rothes Fleckchen auf eine grüne Wand machte, würde es auch eben so idyllisch, sentimental, romantisch, märchenhaft aussehen, wie das rothe Dach in der Wald-Landschaft? Gewiß nicht. Aber könnte mir das rothe Fleckchen auf der grünen Wand auch wohl ebenso das Leben und Weben des Menschen mit

seinen Leiden und Freuden in einer einsamen Waldnatur auf einmal vergegenwärtigen, wie das rothe Dach im Walde?

Doch wieder eines Einwurfes habe ich zu gedenken, den mir Jemand bei Gelegenheit dieses Beispiels machte, Jemand, der, in der Schule der neueren Aesthetik erzogen, die Einführung einer neuen Gottheit in sie, wofür er das Associationsprincip hielt, nicht dulden wollte.

All' das, sagte er, was die Erinnerung zum Eindrucke des rothen Daches und grünen Waldes hinzubrachte, was sich von Nebenvorstellungen anknüpfte, gehört gar nicht zum Wesen des ästhetischen, des wahrhaft landschaftlichen Eindruckes und wäre erst abzusondern, um ihn rein zu haben. Denn der reine landschaftliche Eindruck, um dessen Hervorrufung es insbesondere dem Künstler zu thun ist, ruht doch nur in den eigenen so zu sagen musikalischen Verhältnissen der Form und Farbe, die durch das Auge direkt in uns eingehen, und womit wir das wirklich Sichtbare, wie das Dach zum Hause, die grüne Waldfläche zum Walde in der Vorstellung ergänzen. Nur was Haus und Wald nach ihrem eigenen sichtbaren Wesen sind und wie sie damit in die übrigen Verhältnisse der Sichtbarkeit eingreifen, kommt für ihren landschaftlichen Eindruck in Betracht.

Aber diesem Einwurfe liegt die Täuschung zu Grunde, daß Haus und Wald ihrem ganzen eigenen sichtbaren Wesen nach erheblich mehr als bedeutungslose und bedeutungslos in die Verhältnisse der Sichtbarkeit eingreifende, mit Farben ausgefüllte, Lineamente sind. Erst die Brauchbarkeit des Hauses zum Wohnen, erst das Vermögen des Baumes zum Wachsen, und was an beidem hängt, bringt Inhalt, Leben, Tiefe in den Eindruck dessen, was wir davon sehen; und das davon absondern, ist so gut, als ob man vom Menschen das lebendige Fleisch absonderte, um seine wesentliche Bedeutung im bloßen Skelett zu suchen. Wie mag der Einwurf mit dem landschaftlichen Eindruck einer Ruine zurecht kommen? Sollte dieser vielmehr von dem Gegensatze ihrer grauen Formlosigkeit gegen die Farben und Linien der Umgebung abhängen, als davon, daß die Ruine wie ein Brennpunkt von Erinnerungen in der lebendigen Gegenwart wirkt, so bedürfte es für den grauen zerklüfteten Felsen nicht erst der darauf stehenden Ruine, um denselben Eindruck zu machen. Und wie kann von einem romantischen, idyllischen, historischen Charakter der Landschaft überhaupt noch die Rede sein, wenn nicht das, was die Verhältnisse der Sichtbarkeit für das ganze Leben des Menschen bedeuten, ihnen erst die höhere malerische Bedeutung über den immerhin anzuerkennenden gegensätzlichen, harmonischen und rhythmischen Verhältnissen der Farben und Formen verliehe. So weit diese in Betracht kommen, gewinnen sie selbst erst durch Aufnahme in jene höheren Beziehungen höhere landschaftliche Bedeutung, und sind dann freilich nach dem Steigerungsprincipe als Träger des Höheren auch mit höherem Werthe als für sich zu veranschlagen. Doch, streiten wir uns lieber ein anderes mal darüber weiter, um noch an einige andere Erfahrungen zu erinnern.

Viele Schlösser und Klöster auf Hügeln und Bergen sind jetzt zu Irrenhäusern und Zuchthäusern eingerichtet; so wie wir dies erfahren, ist es, als ob der Reiz, den sie der Landschaft verliehen, mit kaltem Wasser ausgelöscht würde.

Man darf wohl sagen, daß jetzt zu den großartigsten Leistungen in der Baukunst die Eisenbahngebäude gehören. Welch' grandiose, charakteristische, in den reinsten Formen architektonischen Ebenmaßes gehaltene Werke dieser Art sieht man nicht nur an einem, sondern an vielen Orten! Dazu können sie die vollendetste Zweckmäßigkeit zeigen, und wer kennt nicht die große Rolle, welche die Zweckmäßigkeit, im Grunde auch nur durch Association, in der Aesthetik der Baukunst spielt? Doch mangelt dem Eindrucke dieser Gebäude immer etwas an der vollen Befriedigung und letzten Höhe; doch gewähren sie nie den erfreuenden Ein-

druck eines Palastes oder den erhabenen eines Tempels. Warum? weil wir in ihnen den Schauplatz eines Trubels und geschäftsmäßigen Treibens sehen, das uns mißfällt.

Gehen wir über die Landschaft und die Architektur noch höher hinauf! Als das schönste Werk der Schöpfung gilt uns die menschliche Gestalt; die höchsten Werke der bildenden Kunst haben sie zum Gegenstande oder Elemente. Nun liegt unstreitig in dem Flusse der Formen, der zweiseitigen Symmetrie, vielleicht den einfachen Proportionen, wie manche wollen, oder gewissen rhythmischen Verhältnissen, wie Andre wollen, oder dem goldnen Schnitt, wie Zeising will, auch wohl in etwas Instinktivem Viel, was uns schon bei der einzelnen Gestalt, abgesehen von aller angeknüpften Bedeutung, gefallen kann; wozu beim ganzen Gemälde noch die Verhältnisse der Gruppirung und Farbengebung treten, in denen sich wohl auch etwas von harmonischen und disharmonischen Beziehungen an sich geltend machen kann. Aber alles das ist doch nur die niedere Unterlage für den sich anknüpfenden Ausdruck der Tauglichkeit der Menschengestalt zu den Geschäften und Freuden des Lebens und den noch höheren Ausdruck der Seele und der Seelenbewegungen, was Alles wir schon in der einzelnen Gestalt finden können, endlich für die allgemeineren und höheren menschlichen, ja über das Menschliche hinausreichenden Beziehungen, die wir im ganzen Gemälde finden können. Alles das aber tragen wir erst in die gesehenen Formen- und Farbenzusammenstellungen hinein, nach Erfahrungen über die Bedeutung derselben, die wir gemacht haben; alles das ist Sache des associirten, nicht des direkten Eindruckes. Nun soll man jene niedere Unterlage der Menschenschönheit so wenig verachten, als Versmaß, Rhythmus, Reim in dem Gedichte; aber auch nicht höher und in keinem andern Sinne achten; und wer kann die höchste Schönheit eines Gedichtes in Versmaß, Rhythmus, Reim suchen, wenn schon eine Verletzung davon die ganze Schönheit des Gedichtes eben so schänden, wie ihr reiner Fluß sie hoch heben kann? Wir haben hier eben wieder ein Beispiel der Wirkung des ästhetischen Steigerungsprincips, wonach das Niedere und das darauf gebaute Höhere ein größeres und höheres Produkt des Wohlgefallens geben können, als der Summe des Wohlgefallens am Niederen und Höheren für sich entspricht. Nicht anders aber mit der Schönheit des Menschen, als des Gedichtes.

Der Beitrag, den die Zweckmäßigkeit eines Bauwerkes zur Schönheit des Bauwerkes, der geistige Ausdruck zur Schönheit eines Menschen zu geben vermag, ist in jeder Aesthetik anerkannt; und damit indirekt auch die Leistung des Associationsprincipes anerkannt, nur damit nicht auch das Princip als Grund dieser Leistung anerkannt, noch die wesentlichen Gesichtspunkte dieses Principes damit erkannt. Oft wird der geistige Ausdruck als ein den Formen fertig anhängender oder von selbst sich daraus ergebender gefaßt, oft zum direkten Eindrucke geschlagen, was Sache der Association, oft, wie wir vorhin ein Beispiel hatten, deren wesentlicher Antheil am höheren ästhetischen Eindrucke ganz verkannt, ja geleugnet, oft auch untriftig die Schönheit allein in Zweck und Bedeutung gelegt. Viel ließe sich über alles dieß sagen, doch haben wir uns im Ganzen beschränkt, die Wege nicht zu geben, die wir nicht für die besten halten, und schließen mit einigen allgemeinen Betrachtungen, wie wir begonnen.

Von vorn herein versteht sich, daß, wenn das Wohlgefallen an den Dingen wesentlich mit auf der Erinnerung an Wohlgefälliges beruht, es auch an sich Wohlgefälliges geben muß; und die Hauptaufgabe der Aesthetik von Unten beruht darin, die an sich bestehenden Quellen der Lust, des Wohlgefallens, wie die Gesetze ihres Zusammenwirkens festzustellen, und wo möglich zu einer allgemeinsten Quelle, einem allgemeinsten Gesetze, wie Lust und Unlust entstehen, aufzusteigen, bis jetzt freilich ein ebenso ungelöstes Problem, wie das Problem eines allgemeinsten Kraftgesetzes in der Physik. Auch haben wir uns hier keine

so allgemeine Aufgabe gestellt, sondern eben blos die, zu zeigen, daß unter den verschiedenen Quellen des Wohlgefallens die immerhin sekundär zu nennende der Association eine der wichtigsten Rollen spielt, dadurch spielt, daß sie Zuflüsse aus allen Quellen, die ursprünglicher als sie sind, in sich aufnimmt und in sich verschmilzt.

Man hat die direkten Quellen der Lust, des Wohlgefallens nicht schlechthin mit sinnlichen zu verwechseln, obwohl alle rein sinnlichen zu den direkten gehören, und hat die höheren ästhetischen Eindrücke nicht allein im Gebiete der Association zu suchen. Die Auffassung der Symmetrie, der Farbenverhältnisse, der Tonverhältnisse übersteigt das rein sinnliche Gebiet, ohne deßhalb eine Sache der Association zu sein. Alle höheren ästhetischen Eindrücke hängen überhaupt an Zusammenhängen und Beziehungen, die nun aber eben sowohl innere als äußere des Gegenstandes sein können. Hier spielen die inneren, dort die äußeren oder associativen die Hauptrolle.

Im Reiche des Sichtbaren kommt überhaupt kein ästhetischer Eindruck von einiger Höhe ohne das Associationsprincip zu Stande. Das Höchste, wozu es dieses Reich abgesehen davon bringt, ist die kaleidoskopische Figur und das Feuerwerk. Auch die Poesie gipfelt im associativen Faktor, denn der Sinn des Gedichtes ist nur angeknüpft an die Worte, und Versmaß, Rhythmus, Reim gewinnen erhebliche Bedeutung nur nach Maßgabe, als sie hierin eingehen. Hingegen spielt die Association in der Musik blos die Nebenrolle. Der höhere Eindruck der Musik beruht wesentlich auf einem Verfolgen ihrer inneren Beziehungen, und so viel sich daran anknüpfen kann, es ist dem eigentlichen musikalischen Eindrucke zufällig. Im Streben, einheitliche Principien aufzustellen, hat man mehrfach den Haupteindruck des Gemäldes in demselben Sinne von seinen inneren Beziehungen abhängig gemacht, wie den der Musik; aber die Malerei ist in dieser Beziehung verwandter mit der Poesie als der Musik, wenn schon nicht in jeder Hinsicht damit vergleichbar. Es würde von Interesse sein, diese theils analoge theils verschiedene Rolle des Associationsprincipes in den verschiedenen Künsten eingehender zu betrachten; doch immer von Neuem haben wir uns der Beschränkung zu erinnern, die uns hier auferlegt ist.

Meint man, die Schönheit werde dadurch, daß sie großentheils auf Associationen ruht, nach deren Zufälligkeit selbst eine Sache der Zufälligkeit, so ist das aus doppeltem Gesichtspunkte nicht triftig. Einmal, sofern sich nach den angeborenen und auf deren Grund entwickelten Bezugsverhältnissen der Menschen und Dinge ein gewisser Kreis von Associationen um jedes Ding nothwendig entwickelt; zweitens, weil unter denen, die sich nach zeitlichen und örtlichen Umständen verschieden gestalten, doch nur eine gewisse Gestaltung die günstigst mögliche für die Menschheit ist, und daran hat sich der Begriff der wahren Schönheit zu halten. Das freilich folgt nothwendig aus dem Principe und wird sich dem Begriffe einer absoluten Schönheit gegenüber, den Manche haben, unschwer vertreten lassen, daß die Schönheit der menschlichen Gestalt nicht überall die höchste sichtbare Schönheit sein kann. Giebt es anders auf andern Weltkörpern Geschöpfe, die, den andern kosmischen Verhältnissen angemessen, anders als die Menschen organisirt und gebaut sind, so wird dort als höchste Schönheit die der Geschöpfe gelten, an die sich dort die werthvollste Bedeutung knüpft.

Dadurch, daß die Schönheit für den Menschen wesentlich mit auf Associationen dessen, was für ihn höhere und werthvolle Bedeutung hat, an die sinnliche Unterlage seines Lebens beruht, greift sie mächtig in die gesammten höheren Kulturverhältnisse der Menschheit ein, wie sie in gewissem Sinne erst daraus geboren wird, und gewinnt damit eine, über das unmittelbare Gefallen an ihr weit und hoch hinausreichende Bedeutung.

Rembrandt's „Christus, die Kinder segnend", in der Galerie Suermondt zu Aachen.

Mit Abbildung.

Von allen Privatgalerien Norddeutschlands ist die des Herrn Barthold Suermondt in Aachen wohl die reichste an großen Meistern der verschiedenen Schulen, höchstens die italienische ausgenommen, die überhaupt fast nur in öffentlichen Museen hinreichend vertreten ist.

Man findet in der Galerie Suermondt folgende Meister durch Bilder ersten Ranges vertreten: die Spanier Velazquez, Murillo, Cano; die Flamänder Rubens, van Dyck, Teniers, Gonzales Coques; die Holländer Paulus Potter, Albert Cuijp, Brouwer, Terburg, Metsu, Jan Steen, Pieter de Hooch, Jan van der Meer von Delft, Jacob van Ruisdael, Aart van der Neer, de Heem, de Hondecoeter und hauptsächlich Rembrandt mit seiner Schule.

Im Jahre 1860, als ich im Anschluß an die französische Uebersetzung des gelehrten Katalogs der Suermondt'schen Galerie von der Hand meines Freundes Waagen in Berlin eine kritische Würdigung derselben veröffentlichte, besaß Herr Suermondt nur einen einzigen Rembrandt, den Rabbiner aus der Versteigerung Pâtureau. Seitdem sind mehrere andere Werke des Meisters hinzugekommen, und darunter ganz neuerdings das herrliche Bild aus der Sammlung Schönborn: „Christus, die Kinder segnend" (Smith Nr. 81).

Da von diesem Meisterwerke bisher nur ein mittelmäßiger Stich von Heß existirte, hat Herr Suermondt sich beeilt, dasselbe durch einen der geschicktesten jüngeren Stecher, Herrn Leopold Flameng, reproduciren zu lassen. Das ausgezeichnete Blatt liegt hier den Lesern vor.

In einem interessanten Buche, betitelt: „La Foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven" sagt Dumesnil Michelet, daß der Christus auf der großen „Wiedererweckung des Lazarus" (Bartsch Nr. 73, Claussin Nr. 77) aussehe wie ein „Zauberer". Man könnte sagen, der „Christus, die Kinder segnend", sehe aus wie ein Magnetiseur. Auf einem Rasenhügel zu Füßen eines mächtigen Baumes sitzend, das Antlitz im Profil, mit lang auf die Schultern herabfallenden bräunlichen Haaren („couleur de froment mûr"), legt er die rechte Hand auf den Kopf eines kleinen Mädchens, das er am Arme faßt. Die Kleine steht etwas betroffen da und steckt recht nach Kindesart einen Finger in den Mund, indem sie sich nach der Mutter umschaut, die sie sanft gegen die Hand des „Magnetiseurs" vorschiebt. Die junge Frau, stehend, den Kopf beinahe im Profil und mit einer Art von Turban bedeckt, hält ein Baby im Arm, das sein kleines wohlgenährtes Händchen aus rothem Aermel hervorstreckt. Im Hintergrunde drängen sich verschiedene seltsame Gestalten herum, in der Mitte überragt von einer dicken Kinderfigur, die von der Mutter auf die Arme genommen und in die Höhe gehoben ist. „Die Kleinen vor!" glaubt man zu hören. Rechts im Halbschatten hinter Christus neben dem Baumstamm bemerkt man eine Persönlichkeit von skeptischem Aussehen, irgend einen Pharisäer,



Leopold Flameng del. & sculp.

CHRISTUS SEGNET DIE KINDER

[illegible]

Nach dem im Besitze des Herrn B. Suermondt in Aachen befindlichen Original.

Zeitschr. f. bild. Kunst.

Druck von Delâtre

[illegible]

mit langem Bart und schwarzem Kopfputz. Der Hintergrund ist neutral, eine dunkle Landschaft, fast ganz unkenntlich, offenbar um das blonde, ansprechend sinnige Haupt Christi und die hell herausleuchtenden Kinderköpfe noch mehr in's Licht zu setzen. Besonders wirksam ist der Kopf des emporgehobenen Kindes, das die beiden Arme wie Flügel ausbreitet; es hat ebenfalls rothe Aermel, von jenem intensiven Purpur, den sich mehrere Schüler von Rembrandt aneigneten, namentlich Nikolas Maas, als er gegen 1655 im Atelier des Meisters arbeitete.

Die Fanatiker des auf griechisch-römischer Tradition beruhenden Klassicismus haben dem Stile des Rembrandt, der allerdings nicht nach der akademischen Schablone ist, oft Plumpheit vorgeworfen. In der That macht er es niemals wie alle Welt, aber seine Originalität wird auch niemals gemein. Er emancipirt sich gern von dem Hergebrachten, faßt den Gegenstand auf eine neue, rein menschliche Weise auf und giebt ihm einen ureigenthümlichen Ausdruck. Man könnte sagen: er hat für Christus gethan, was Christus für Lazarus that: er hat ihn wiedererweckt. Edgar Quinet hat diese Transfiguration Christi durch den Genius Rembrandt's vortrefflich gewürdigt. Rembrandt setzte an Stelle des mystischen und übernatürlichen den lebendigen, werkthätigen Christus, einen großen Menschen unter Menschen. — —

Auf unserem Bilde ist der Kopf des Christus von ganz besonderer Schönheit und Tiefe des Ausdrucks; er erinnert in Zeichnung und Farbe an die berühmte — vielleicht apokryphe — Schilderung des Lentulus. Auch der Kopf der Mutter hat etwas ungemein Feines und der des Skeptikers gemahnt an die Porträts der großen Meister der venetianischen Schule. Die Kinder sind von wunderbarer Lebendigkeit; ihre leuchtende Frische dürfte selbst die Farbe der brillantesten Rubens erbleichen machen. Am Arrangement und der Symmetrie der Komposition werden die Verehrer des Rafael und Poussin hoffentlich nichts auszusetzen haben. Außer dem glücklich abgewogenen Linienzuge und dem pyramidalen Aufbau des Ganzen, in der Weise, wie es die römische Schule verlangte, beruht die ergreifende Wirkung des Bildes namentlich auf der meisterlichen Vertheilung des Helldunkels über die ganze Gruppe, wodurch deren verschiedene Theile genau in die ihnen zukommende Distanz gerückt erscheinen und zugleich die geistige Bedeutung des Vorganges in's klarste Licht gestellt wird: die Erleuchtung der jugendlichen Menschheit durch ihren Erlöser.

Die Figuren sind lebensgroß; das Bild hat eine Breite von 5 Fuß, eine Höhe von 7 Fuß 2 Zoll. Die Bilder von Rembrandt mit ganzen Figuren in Naturgröße sind sehr selten. Auf der „Anatomie" (Museum des Haag), auf dem Bilde der „Staalmeesters" (Museum zu Amsterdam), bekanntlich zweien der berühmtesten Werke des Meisters, ferner auf dem herrlichen Bilde der Braunschweiger Galerie, welches irrthümlich die Bezeichnung „Rembrandt und seine Familie" trägt, auf dem „Jakob, welcher die Söhne Joseph's segnet" (Galerie zu Kassel), auf dem irrthümlich „Adolph von Geldern" genannten „Samson" der Berliner Galerie, auf dem Bildniß „Rembrandts und seiner Frau" (Galerie zu Dresden), bei der „Jüdischen Braut" im Museum van der Hoop zu Amsterdam, bei der „Parabel" in der Galerie des Lord Hertford, und in fast allen übrigen großen Kompositionen Rembrandt's sind die naturgroßen Figuren als Kniestücke behandelt. Auch das Museum von St. Petersburg, das einzige Museum Europa's, das ich nicht aus eigener Anschauung kenne, besitzt kein Hauptbild des Meisters mit ganzen Figuren in Lebensgröße. Andererseits hat die berühmte „Nachtwache" des Museums zu Amsterdam, die unter allen Werken Rembrandt's den ersten Rang der vollendeten Meisterschaft einnimmt, einen Theil ihres Ruhmes doch wohl auch dem Umstande zu verdanken, daß sie dreiundzwanzig ganze Figuren enthält. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, darf sich

demnach unser „Christus, die Kinder segnend" mit seinen zehn ganzen Figuren als zweites Hauptbild unmittelbar der „Nachtwache" anreihen.

Aber auch was die Meisterschaft der Malerei betrifft, steht das betrachtete Bild unter allen Werken Rembrandt's, die ich kenne, mit in erster Linie neben den „Staalmeesters" in Amsterdam und der „Familie" zu Braunschweig.

Es erscheint vielleicht unangemessen, eine derartige ziffermäßige Klassifikation mit den Werken eines Genius vorzunehmen, die sich natürlich durch Vorzüge der verschiedensten Art unter einander das Gleichgewicht halten. Allein es geht mit unserer Bewunderung wie mit unserer Liebe. Könnte man nicht die Menschen, die man lieb hat, auch so mit Ziffern bezeichnen? Wenn der Tod käme, sie uns zu rauben, gleich würde der Instinkt uns lehren, Auswahl zu treffen unter denjenigen, die wir für gewöhnlich alle lieb zu haben glauben.

Es giebt noch einen anderen wichtigen Gesichtspunkt bei der relativen Abschätzung der Werke eines Meisters: sämmtliche Maler zeigen uns verschiedene, auf einander folgende Manieren, wie sie das Gesetz der Entwickelung eines Jeden vorschreibt. Dieser Fortschritt oder vielmehr diese Veränderung in dem Vermögen des Künstlers ist man geneigt in drei Phasen einzutheilen: die Jugend oder die Bildungsphase; die Reife oder die Zeit der vollen Kraftentfaltung; endlich eine dritte Periode, welche bisweilen einen letzten Anlauf, bisweilen eine Steigerung der künstlerischen Potenz oder auch den Verfall derselben bezeichnet. So, sagt man, zeigt Raphael drei Manieren: die erste, welche durch das Sposalizio oder, wenn man will, durch die „Belle Jardinière" repräsentirt wird; die zweite, sagen wir, durch die „Schule von Athen" oder durch die Sixtinische Madonna; die dritte durch die „Transfiguration". Es steht Jedermann frei, eine dieser Manieren den beiden anderen vorzuziehen, z. B. die Sixtinische Madonna oder selbst die „Jardinière" der „Transfiguration".

Ebenso, sagt man, hat auch Rembrandt drei Manieren, welche durch drei seiner hervorragendsten Werke repräsentirt werden: durch die „Anatomie" v. J. 1632, die „Nachtwache" v. J. 1642 und die „Staalmeesters" v. J. 1661.

Die „Anatomie" ist etwas kalt, und in den sehr korrekt gemalten Köpfen der jungen Chirurgen läßt sich eine ohne Zweifel unbewußte Reminiscenz an einen Miereveldt und Ravestein nicht verkennen. In dieser Periode ist der Maler, wie der Radirer, höchst sorgsam und delikat in der Ausführung; er vernachlässigt nichts, wahrt dabei aber stets die große harmonische Totalwirkung, die ihm schon von frühester Jugend an eigen war. Auf dem „Simeon" des Museums im Haag ist die Gruppe von kleinen Figuren in der Mitte des Tempels in minutiöser Weise vollendet, wie ein Gerh. Dow; und eben um diese Zeit war es, daß Gerh. Dow bei unserem jugendlichen Meister in die Schule ging. Willem de Poorter, der in vielen Fällen ebenso kostbar wie Gerh. Dow ist, muß ebenfalls dieser Generation von Schülern Rembrandt's angehören. Aber seltsamer Kontrast! Auf diesem selben „Simeon" v. J. 1631 ist die Architektur ganz flüchtig und skizzenhaft ausgeführt und übt eine phantastische und grandiose Wirkung. Nichtsdestoweniger dauerte diese fleißige und peinliche Darstellungsweise mehrere Jahre, bis gegen 1638, immer aber mit solchen überraschenden Ausnahmen, fort.

Die „Nachtwache" ist meiner Ueberzeugung nach das originellste Werk, das in irgend welcher Schule je geschaffen ist. Hier gebietet der Künstler ganz sich selbst. Er ähnelt Niemandem, — es sei denn, daß die großen Meister aller Schulen gewisse Eigenschaften mit einander gemein haben: eine gemeinsame Substanz gleichsam, die auch durch die scheinbar verschiedenartigsten Talente hindurchleuchtet. So erinnert denn in der That die „Nachtwache" in gewissen Punkten zugleich an Correggio, Tizian und Velazquez.

Die stattliche Generation von Malern, welche in Wahrheit die Reimbrandt'sche Schule ausmachen, koncentrirt sich um die Zeit der „Nachtwache": Ferdinand Bol, Govert Flinck, Jacob Backer, van den Eeckhout, die Koninck's, Victor, Benjamin Cuijp, Ovens, der junge Carel Fabritius, der junge Samuel van Hoogstraeten und Andere.

Von der „Anatomie" bis zur „Nachtwache", von 1632 bis 1642, war der Meister in fortwährendem Steigen begriffen. In dem Decennium, welches auf die „Nachtwache" folgt, steht er auf der Höhe des Erfolgs und des Glücks. Das ist sein Kulminationspunkt. Dann aber hängt sich ein dunkles Geschick an seine Fersen, zerquält ihm das Herz und zerrüttet sein Vermögen, jagt ihn aus dem Hause, diesem Heiligthum, in dem er so zahlreiche göttliche Werke geschaffen, so viele treffliche Schüler gebildet, von dem aus er auf die ganze holländische Schule seinen beherrschenden Einfluß geübt hatte. Im Jahre 1656 geht er auf den „Rosengracht" und verschwindet fast aus der Welt, so daß selbst das Datum seines Todes unbekannt blieb, bis uns die Entdeckungen Scheltema's darüber aufgeklärt haben *). Houbraken, Schüler des Samuel van Hoogstraeten, der selbst wieder Schüler des Rembrandt war, gab als Todesjahr 1674 an, Andere wieder 1664, 1665, 1668; hatte man doch sogar vermuthet, Rembrandt sei außerhalb Hollands — in Schweden oder in England — gestorben!

Die „Staalmeesters" sind das Hauptwerk dieser letzten Periode, aus welcher sowohl Bilder als Radirungen weniger zahlreich sind. Doch muß man dahin auch mehrere andere Hauptwerke zählen, deren Entstehungszeit, wenn sie nicht inschriftlich auf den Bildern selbst angegeben ist, durch den Stil oder durch die dargestellten Persönlichkeiten bestimmt wird; solche Werke sind: das Porträt des Jan Six; die jüdische Braut des Museums van der Hoop; die „Familie" in Braunschweig u. a. Viele Künstler ziehen diese breite, üppige, wilde, in einigen Bildern geradezu furchtbare Manier der zweiten, leuchtenden und verhältnißmäßig ruhigen vor. Was mich angeht, so liebe ich sie ebenso sehr wie diese, ohne leugnen zu wollen, daß sie sich zuweilen bis zum Uebermaß steigert.

In der Epoche zwischen der „Nachtwache" und den „Staalmeesters", sagen wir von 1650 bis 1655, versammelte sich um Rembrandt eine dritte Plejade von Schülern, unter denen besonders Nikol. Maas hervorragt und zu denen man meiner Ansicht nach auch Pieter de Hooch und Jan van der Meer von Delft, selbst Gabriel Metsu und einige andere rechnen sollte, wie ich in einer Monographie über van der Meer auseinanderzusetzen hoffe.

Aus der Zeit nach 1660 und aus den letzten Jahren des armen verlassenen Rembrandt kenne ich nur einen einzigen Maler, der bei ihm gelernt haben könnte: Arnold von Geldern. — Verdoel und Andere sind nur Anhänger aus der Zeit nach des Meisters Tode.

*) Die Renouard'sche Buchhandlung in Paris hat kürzlich eine neue Auflage des „Rembrandt" von Dr. P. Scheltema, Archivar von Amsterdam und Nord-Holland, mit vielen neuen Dokumenten und mit Noten von W. Bürger veröffentlicht. Das interessanteste Ergebniß dieser neuen Forschungen ist, daß der wackere Rembrandt — drei Frauen gehabt hat! Saskia Uilenburg, von 1634 bis 1642; Hendrikje Jagbers 1654; und Katharina van Wyck, in seinen letzten Lebensjahren. So lernen wir allmählig die Biographie des großen Menschen kennen, und man wäre heutigen Tages wohl schon im Stande, über Rembrandt und seine Kunst, über seine Zeit und die holländische Malerei überhaupt ein geschichtliches Werk zu verfassen, welches Urkundlichkeit mit schriftstellerischem Verdienst, volle Kennerschaft mit jenem poetischen Hauch der Darstellung verbinden müßte, wie er sich für den originellen Geist des holländischen Shakspeare ziemt. Der Urheber der Noten zu Herrn Scheltema's Buch und Verfasser dieses Aufsatzes über den Rembrandt der Suermondt'schen Galerie rüstet sich seit langen Jahren zu diesem Unternehmen. Wird er Zeit und Kraft haben, auch dieses letzte Zeugniß seiner Begeisterung für den größten Künstler Hollands wirklich abzulegen? — „Rembrandt, der Mensch und seine Werke": der Titel ist bereits fertig, — es fehlt nur noch das Buch dazu.

Doch wozu alle diese Details über die Chronologie der Bilder Rembrandt's? Zu keinem anderen Zweck als um wenigstens eine approximative Zeitbestimmung für den „Christus, die Kinder segnend“ zu gewinnen, da das Bild weder bezeichnet noch datirt ist: eine bemerkenswerthe Ausnahme, für die wir jedoch eine Erklärung haben. Es scheint nämlich, daß man in der Zeit der napoleonischen Kriege und Invasionen in Oesterreich, da die siegreichen Truppen alles, was ihnen werthvoll schien, fortschleppten, aus Furcht, es möge der große Name Rembrandt's etwa die Begierden der Plünderer wecken, die Bezeichnung ausgelöscht hat. Ich glaube, man würde Namen und Jahreszahl wiederfinden, wenn man an den Firniß zu rühren und die schöne Patina von dem so lange Zeit völlig intakt gebliebenen Bilde wegzunehmen wagte.

Ich habe an anderer Stelle die Gefahren geschildert, welche die „Nachtwache“ unter ganz ähnlichen Umständen bedrohten: um sie vor dem Raube zu schützen, den die Sieger Kriegsrecht nannten, hatten die klugen Holländer sie am Fußboden eines Saales im Stadthause zu Amsterdam unter dicken Teppichen ausgebreitet. Die Plünderer marschirten darüber hin, ohne etwas zu ahnen, und so wurde das kostbare Bild Holland erhalten. Uebrigens wurden auch die aus dem Museum des Haag fortgeschleppten Bilder, z. B. der berühmte Stier von Paulus Potter, nachdem sie einige Zeit im Louvre gehangen, 1815 nach dem Sturze des Kaisers wieder an Holland zurückgegeben.

Was nun meine Ansicht über die Zeit unseres Bildes betrifft, so glaube ich, daß dasselbe gegen 1650 gemalt ist, also genau in der Mitte des Zeitraums zwischen den „Staalmeesters“ und der „Nachtwache“. Dafür spricht der breite und heitere Charakter des Ganzen, die flotte und doch höchst sorgsame Ausführung, und die ebenso intensive wie leuchtende Farbe. Es sind das zwar schwer näher nachzuweisende, aber für das Kennerauge schlagende Eigenschaften. Woran sieht man denn überhaupt, daß ein Bild von diesem oder jenem Meister, aus dieser oder jener Schule, und ob es eine Kopie oder eine Nachahmung ist?

Und doch giebt es noch andere Anzeichen, welche für jenes approximative Datum, ungefähr 1650, sprechen. Wenn es sich nicht um einen Künstler wie Rembrandt handelte, so müßte ich fürchten, die Leser mit diesen Detailfragen über die Datirung eines einzigen Bildes zu ermüden. Allein bei einem großen Meister ist die Herstellung der bestimmten Reihenfolge seiner Werke von unzweifelhaftem Interesse, ganz abgesehen davon, daß eine solche Untersuchung zeigen kann, wie man auf dem Wege einer vergleichenden Analyse fast bis zur Evidenz zu gelangen vermag.

In der Zeit von 1645 bis 1650 zeigen sich insbesondere bei Rembrandt jene tiefen rothen Töne, welche Nikol. Maas mit so viel Glück nachzuahmen wußte*). Das Roth der Aermel des in die Luft emporgehobenen Baby findet sich ganz in demselben Ton wie der in dem Kleide der „Frau, die ihr Kind kämmt“ im Darmstädter Museum, Nr. 271, und dieses Kind andererseits trägt in der Hand einen Apfel, ganz wie die Kleine, die von unserem Christus „magnetisirt“ wird. Nun trägt aber dieses interessante Bild, über welches Nagler, Rathgeber u. A. soviel gestritten haben, das Datum 1649 (nicht 1669). Dasselbe Roth und dieselbe Art des Impasto's zeigt sich auf dem kleinen Meisterwerke der Bridgewater Galerie zu London, „die Prophetin Anna“ (Smith Nr. 123), datirt 1650.

*) Waagen macht dieselbe Bemerkung bei Gelegenheit der Heiligen Familie vom J. 1645 im Museum der Ermitage in St. Petersburg: „In der Zusammenstellung der Farben, worin die glühend rothe Wiegendecke eine wichtige Rolle spielt, erkennt man hier deutlich das Vorbild des Nikolaus Maas, eines Schülers von Rembrandt.“ Handbuch der deutsch. und niederl. Malerschulen. 1862. II. S. 98.

Und so könnten wir noch mehrere andere Gemälde aus derselben Zeit anführen, welche dieselben Analogien mit unserem Christus darbieten.

Ferner ist es bemerkenswerth, daß die Mutter mit dem Kinde auf dem rechten Arm, deren feine Züge unter den Rembrandt'schen Typen eine ausnahmsweise Stelle einnehmen, dieselbe Frau zu sein scheint, wie die vom Rücken gesehene junge Mutter, ebenfalls mit einem Kinde im Arm, die einen Schritt zu Christus emporsteigt, auf dem „Hundertgulden-blatt". Gut; aber aus welcher Zeit stammt diese bekanntlich nicht bezeichnete und datirte Radirung? Nach meiner Ansicht jedenfalls aus der Zeit nach 1644. Smith hat 1648 vorgeschlagen. Dasselbe ist auch ungefähr die Meinung Waagen's.

Das „Hundertguldenblatt" hat mehrere Berührungspunkte mit dem berühmten, so minutiös behandelten Bilde der Londoner National-Galerie, „die Ehebrecherin", welches für die mit den Eigenthümlichkeiten Rembrandt's weniger vertrauten Liebhaber etwas Ueberraschendes hat, wegen der Jahreszahl 1644, die aber, ganz authentisch, von Rembrandt's Hand gleich hinter seiner Namensunterschrift beigefügt ist. Der Christus der „Ehebrecherin" und der Christus des „Hundertguldenblattes" sind in Kopf, Haltung und Draperie nahezu identisch. Der Mann im braunen Gewande, der die Ehebrecherin anklagt, ist dasselbe Modell, wie der bärtige kurzhaarige Mann auf dem „Hundertguldenblatt", der sich bittend an Christus wendet, indem er mit der linken Hand auf den in einem Karren ausgestreckten Kranken hinweist. Radirung und Bild scheinen demnach ungefähr aus derselben Zeit zu sein, und beide sind auch deßhalb gleich merkwürdig, weil sie in einer Zeit, wo Rembrandt anfing, sich gehen zu lassen, gerade die höchste Delikatesse der Arbeit zeigen.

Auch der Christus der „Wanderer nach Emmaus" (Louvre, Nr. 407), bezeichnet und datirt 1648, ist derselbe wie der Christus der „Ehebrecherin" und des „Hundertgulden-blattes".

Zu der vom Rücken gesehenen jungen Mutter auf dem „Hundertguldenblatt" hat Rembrandt eine köstliche kleine Naturstudie gemacht (Smith, Nr. 176); dieselbe kam 1826 durch Kauf in die Sammlung des Grafen Pourtalès, war 1835 in der „British Institution" ausgestellt und wurde voriges Jahr durch van Cuyck wieder für England erworben. Wo sich das Kleinod jetzt befindet, weiß ich nicht; es trägt Unterschrift und Datum, 1640 (oder 1645?). Die Frau, die sehr gut mit der jungen Mutter in der „Tischlerwerkstatt" (Louvre, Nr. 410) mit der Jahreszahl 1640 identisch sein könnte, erscheint dort ein wenig jünger als auf dem „Hundertguldenblatt", wo sie wieder um ein wenig jünger erscheint als auf dem „Christus, die Kinder segnend".

Das approximative Datum 1648 für das „Hundertguldenblatt" giebt uns also noch einen Anhaltspunkt für die wahrscheinliche Entstehungszeit unseres Christus; und dieses Bild kann somit als Markstein mitten zwischen der „Nachtwache" und den „Staalmeesters" dienen.

Demnach möchte ich die ganze Reihenfolge der Rembrandt'schen Werke folgendermaßen ordnen:

Erstes Bild, mit Unterschrift und Jahreszahl 1627, der „Heilige Paulus" in der Galerie zu Pommersfelden;

„Die Anatomie", erstes anerkanntes Hauptwerk, 1632;

„Die Nachtwache", 1642;

„Christus, die Kinder segnend", gegen 1650;

„Die Staalmeesters", 1661;

endlich „Die jüdische Braut" im Museum van der Hoop, wahrscheinlich aus Rembrandt's letztem Lebensjahre, 1669.

1650, das approximative Datum für den „Christus, die Kinder segnend“ in der Galerie Suermondt, bezeichnet also gerade die Mitte in Rembrandt's Laufbahn, da dieser nämlich gegen 1630 als junger Mensch sich in Amsterdam niederließ und dort Ende des Jahres 1669 starb.

Ich habe das Bild nicht wieder gesehen, seit es in der Galerie meines Freundes Suermondt aufgehängt ist. Im Palais Schönborn zu Wien konnte man es nur mit Mühe ohne störende Reflexlichter betrachten, da es gerade den Fenstern gegenüber hing. Ich vermuthe, daß es bei dem trefflichen Oberlicht in der weiten hellen Galerie Suermondt eine außerordentliche Wirkung machen muß. Schon um dies eine Bild zu sehen, sollten die Kunstfreunde es nicht versäumen, Aachen und die stets auf's liberalste geöffnete Galerie Suermondt zu besuchen und sich dann den Genuß zu verschaffen, auch nach Amsterdam und dem Haag weiter zu reisen, um so auf dieser einen kleinen Tour den Christus, die Nachtwache, die Staalmeesters, die Anatomie und die anderen herrlichen Rembrandt's der Sammlungen van Loon, Six van Hillegom und Steingracht vergleichend studiren zu können.

W. Bürger.

Holbein und Quentin Massys in Longford Castle.

Von

Alfred Woltmann.

Den Lesern der Zeitschrift, welche von meinem Aufsatz über die historische Porträt-Ausstellung in London Notiz nahmen, darf ich vielleicht zumuthen, sich noch über einen andern Punkt meiner Holbein-Studien in England berichten zu lassen. Ich habe allmählig, begünstigt von Wetter und Jahreszeit, meine Ausflüge nach den Landsitzen verschiedener aristokratischer Bilderbesitzer begonnen, und mit unter den ersten Longford Castle, das Schloß des Lord Folkestone, den Hauptort für Holbein aufgesucht. Es liegt eine Stunde von Salisbury, dieser Stadt, die schön wie wenige, ein Bild von englischer Landschaft und englischer Vorzeit gewährt. Auch wer sich vollkommen der Grenzen bewußt ist, welche der englischen Gothik gesteckt sind, wer noch so deutlich sieht, wie weit sie hinter der französischen und deutschen zurückstehen muß, wird sich dem großartigen Eindruck der Kathedrale von Salisbury nicht entziehen können. Das ist das Schöne und Besondere an ihr, daß sie durchaus in einheitlichem Geist und nach gleichem Plan vollendet ist. In den Jahren 1220—1258 wurde das ganze Bauwerk, mit Ausnahme des herrlichen, 400 englische Fuß hohen Thurmes über der Kreuzung, erbaut. Nur die Façade, weder organisch noch überhaupt kirchlich in ihrem Charakter, macht eine minder günstige Wirkung. Sonst kann man nicht müde werden, das reich gegliederte Bauwerk von allen Seiten her zu betrachten, von der südwestlichen Ecke des Kreuzganges oder vom weiten, grünen, friedlichen Kirchhof her. Ein ganz besonders schöner Blick auf Stadt und Dom aber bietet sich von den Hügeln, über welche der Weg nach Longford Castle führt.

Dieses Schloß, mitten im Park hinter einer weiten Grasfläche und zwischen herrlichen Bäumen gelegen, hat ein burgartiges Ansehen. Es ward im Jahre 1591 begonnen und der Architekt war Thomas Thorp, der Erbauer von Holland House. Es zeigt ursprünglich die seltsame Form eines Dreiecks, mit einem dicken runden Thurm an jeder Ecke.

Einige Anbauten haben es jetzt verändert. Die Galerie, welche gegen 300 Bilder enthält, gehört zu den werthvollsten in England. Zwar ist sie nicht so wohl gepflegt, wie manche andere; die Gemälde würden zum Theil einer geschickten Reinigung bedürfen; dafür sind sie aber meist auch von Restaurationen frei. Bildnisse von Velasquez, Tizian, van Dyck sind hier zu finden, Landschaften von Hobbema, Ruisdael, Claude Lorrain; namentlich aber die „Holbein" genannten Werke machen den Ruf der Sammlung.

Unter allen Schöpfungen des Meisters, die sich in England befinden, unbedingt die bedeutendste ist eine große Tafel von mehr als sechs Fuß im Quadrat, welche die Bildnisse zweier Männer, lebensgroß und in ganzen Figuren, enthält. Dem Bilde ist der unpassende Katalog-Name „Die Gesandten" gegeben; eher könnte man es „die Gelehrten" nennen, des auf Kunst und Wissenschaft bezüglichen Apparates wegen, der ihnen beigegeben ist. Sie stehen zu beiden Seiten eines Tisches, auf welchen jeder sich mit dem Arm lehnt. Der Mann zur Linken, eine stattliche Erscheinung in voller männlicher Jugendkraft, mit braunem Haar und Vollbart, trägt die höfische Tracht aus Heinrich's VIII. Zeit, der Andere, in schwarzer eckiger Mütze und langem, talarartigem Rock von brauner Seide, zeigt sich durch seinen Anzug als wissenschaftlichen Mann von Profession. Eine Decke mit reichem, farbigem Muster ist über den Tisch gebreitet; ein Himmelsglobus, allerlei astronomische Instrumente stehen und liegen darauf. Ein Schemel, welcher vor dem Tische steht, enthält einen Erdglobus, Bücher, musikalische Instrumente, ein Choralbuch. Auf dem bunten Marmorfußboden vor ihnen liegt ein großer Knochen. Wunderbar ist die liebevolle, treue Vollendung aller, auch der geringsten Einzelheiten. Die Sorgfalt geht so weit, daß auf dem Globus alle Namen in lateinischer Sprache leserlich hingeschrieben stehen, daß man im Choralbuch die zwei deutschen Kirchenlieder: „Kom heiliger geyst herregott" und „Mensch wilte leben seliglich" vom Anfang bis zu Ende lesen kann. Auch das Alter der Abgebildeten ist angegeben. Neben dem Gelehrten steht, im Schnitte eines Buches: ÆTATIS SVÆ·25 neben dem Ritter an seinem zierlich gearbeiteten, reich vergoldeten Dolch, dessen schönes Renaissance-Ornament zu der Annahme führen möchte, daß auch er nach einer Zeichnung Holbein's gemacht sei: ÆT·SVÆ·29. Eine Tradition giebt diese Gestalt für den Dichter, Diplomaten und Günstling Heinrich's VIII., Sir Thomas Wyatt aus, der im Jahre 1503 geboren ist. Nicht allein die Aehnlichkeit mit seinen beiden Bildnissen unter den Zeichnungen zu Windsor (eines von Bertalozzi gestochen), auf denen der Dargestellte zwar einen längeren Bart trägt, sondern auch eine andere Inschrift unseres Bildes, welche die Jahreszahl enthält, sprechen dafür. Unter dem Mantelsaum Wyatt's auf dem Fußboden steht:

IOANNES
HOLBEIN
FACIEBAT
1533.

Dies wurde mir von den Herren G. Scharf und R. N. Wornum, schon ehe ich das Bild sah, mitgetheilt. Ich war trotzdem nicht im Stande, die Inschrift zu sehen, da der Grund des Bildes sehr nachgedunkelt ist und der Tag nicht hinreichend klar war. Im Jahre 1533 war nun Wyatt in der That 29 bis 30 Jahr alt. An kein mir bekanntes Bild des Meisters erinnert das Werk mich so sehr als an das Porträt des Georg Gysen im Berliner Museum, das in der That fast gleichzeitig, 1532, entstanden ist. Der warme gelbliche Ton des Fleisches, die feine Ausführung der Nebendinge, Alles bis in das Einzelne stimmt überein, auch die Farbe des im Licht heller schillernden rothen Unterkleides von Wyatt gleicht vollkommen der Behandlung von Gysen's Kleid.

Außerdem gehören dem Meister in dieser Sammlung noch zwei Bilder an: Erstens das Brustbild einer Dame, rund, etwa 14 Zoll im Durchmesser, auf Holz. Ein auf die Rückseite geklebter Zettel bezeichnet sie als „Lady Carye that died with grief for King Edwards Absence". Es ist ein anmuthiges jugendliches Gesicht. Die Dargestellte trägt ein dunkles Kleid mit Hermelinärmeln, den bekannten Kopfputz der englischen Damen jener Zeit und um den Hals eine goldene Kette, welche auf der Brust ein ovales Goldmedaillon mit einer Locke enthält. Zwei blühende Rosen hängen darüber; man liebte es also damals wie jetzt in England, sich mit frischen Blumen zu schmücken. Dadurch, daß die wärmeren Töne im Fleisch verflogen sind, sieht das Bild etwas flach und eintönig aus, dennoch ist es ein sicheres Original des Meisters, aber aus einer etwas späteren Zeit, in welcher an Stelle der ehemaligen Kraft und markigen Entschiedenheit eine mehr auf das Zierliche und sauber Vollendete ausgehende Behandlung trat. Noch einer späteren Periode gehört ein anderes kleines Rundbild, von nur etwa drei Zoll Durchmesser an: ein junger Mann mit blondem, spitzem Bart und in schwarzer Tracht; der Hintergrund trägt die Bezeichnung: ANNO 1541 ETATIS SVÆ 29, und das Bild wird für Sir Anthony Denny ausgegeben, der aber, 1501 geboren, damals schon vierzig Jahre zählte. Das Gemälde gehört nicht zu Holbein's besseren Arbeiten und zeigt einen auffallend röthlich-braunen, schweren Ton im Fleisch. Eben derselbe ist aber einem gleichfalls mit 1541 bezeichneten männlichen Bildniß in Wien eigen, das durch Schärfe und Kraft der Charakteristik unverkennbar Holbein's Geist verkündet.

Ein lebensgroßes Bildniß in ganzer Figur, gleichfalls für ein Bildniß des Sir Anthony Denny ausgegeben, hieß im Katalog der Sammlung früher Lucas de Heere, bis es von Waagen dem Holbein beigemessen wurde. Es gehört indeß zu jenen Gemälden, denen die Entdeckung von Holbein's Todesjahr diesen Namen unerbittlich geraubt hat. Auf dem Lauf einer Büchse, welche dem Dargestellten, einer kräftigen Erscheinung mit dunklem Vollbart und in grünem Wams mit rother Schärpe über die Schulter hängt, steht die Inschrift: ÆTATIS. XLII. MDL. [monogram], und darunter auf dem Schaft des Gewehres, TW. Im Jahre 1550 war Holbein schon sieben Jahre todt und auch Sir Anthony Denny († 1549) nicht mehr am Leben. Aber das Bild kann auch kaum dem Lucas de Heere zugehören; daß dieser im Jahre 1550 erst 16 Jahre alt war und daß jenes Gemälde mit seinen Werken nicht übereinstimmt, führte Waagen bereits mit Recht gegen dessen Urheberschaft an. Diesen Namen scheint nur das Monogramm geliefert zu haben, das Lucas de Heere allerdings führte, und das übrigens nicht aus H und E, sondern aus LHF gebildet zu sein scheint. Außerdem ist aber noch das Zeichen TW vorhanden, und man kann nicht wissen, welches von beiden Monogrammen auf den Maler und welches auf den Dargestellten geht. Ja das erstgenannte auf diesen zu beziehen, ist naturgemäß das Richtige, da es unmittelbar neben seiner Altersangabe steht. Die Behandlung ist kräftig, selbst derb, die Farbe klar und frisch.

„Holbein" werden noch zwei kleine, ziemlich unbedeutende Bildnisse von Calvin und Beza genannt, sicher französische Arbeiten. Dann ist noch ein „Oekolampadius" von „Holbein" vorhanden — weder Oekolampadius noch von Holbein, sondern ein höchst untergeordnetes Machwerk. Auch bei dem „Herzog von Norfolk" von „Holbein" ist der Malername ebenso falsch, wie der Name des Dargestellten angegeben. Der einzige Grund zur Benennung mag der gewesen sein, daß der Abgebildete einen Stock in der Hand hält, und daß der Herzog von Norfolk auf den Holbein'schen Bildnissen zwei Stäbe, den des Lord Marschalls und den des Lord Schatzmeisters, führt. Waagen (Treasures IV.)

schrieb das Gemälde dem Jan Mostaert zu, und hat damit wohl zum mindesten Zeit und Schule des Malers treffend bestimmt. Sodann ist noch ein vortreffliches Bildniß da, welches als „Luther" von „Holbein" gilt. Auch die leiseste Spur einer Aehnlichkeit mit Luther fehlt, man möchte denn als eine solche anführen, daß der Dargestellte keinen Bart trägt und schwarz gekleidet ist. Es ist ein junger Mann mit sehr magerem Gesicht, sitzend, lebensgroß und in halber Figur. Auf seinem Schooße ruht eine große Glaskugel, welche die farbigen Vorstellungen der vier Jahreszeiten, Landschaften mit Staffage, enthält. Eine Mauer mit Nische bildet den Hintergrund, neben der Nische hängt, von einem Löwenkopf gehalten, eine Votivtafel mit der Inschrift:

LVX · TENEBRIS · RVRSVS
LVCI · TENEBRE · FVGIENTI ·
SVCCEDVNT · STABILIS
RES · TIBI · NVLLA . MANET

Das Gemälde ist ein Werk ersten Ranges, gehört sicher zu den höchsten Leistungen deutscher Porträtmalerei. Dennoch, und mag es auch Waagen als Holbein gelten lassen, muß ich dessen Urheberschaft entschieden ablehnen. Ich glaube es, mag auch kein Monogramm vorhanden sein, mit Bestimmtheit für eine Arbeit des Georg Pencz halten zu können, und zwar für die beste, die ich von ihm kenne. Was dem aufmerksamen Beschauer immer klarer wird, ist, daß sich hier Dürer'sche Schule und italienische Einwirkungen verbinden. Die Geberde der rechten Hand zum Beispiel, die auf die Kugel in der linken zeigt, ist eine, welche in der Rafael'schen Schule — der Pencz sich anschloß — häufig vorkommt, ja fast konventionell ist; dabei ist Dürer'scher Stil der Zeichnung gerade in den Händen unverkennbar. An Pencz speziell erinnert der klare gelbliche Ton des Fleisches, der dabei warm und von großer Kraft ist. Eine ähnliche Anordnung des Hintergrundes, gleichfalls mit einer Nische, zeigt das schöne Bildniß eines Jünglings von G. Pencz im Berliner Museum.

Nun bleiben noch zwei der schönsten Bilder dieser Sammlung übrig, die für Holbein ausgegebenen Porträts von Erasmus und Petrus Aegidius. Im ersten Bande meines Buches (S. 273 und 352) hatte ich angegeben, daß einer unserer bedeutendsten Kenner, Otto Mündler, die Bilder für Werke des Quentin Massys hält. Mr. R. N. Wornum, Keeper der Londoner National-Galerie, theilte mir das Nämliche als seine Meinung mit. Sobald ich die Gemälde sah, mußte ich diese Ansicht theilen, und daß mein Urtheil hierin rein vom künstlerischen Charakter der Bilder bestimmt und nicht blos vom Urtheil jener Männer beeinflußt war, wurde mir selbst durch Folgendes klar: Zwei Monate vorher hatte ich in der Galerie zu Antwerpen eine alte Kopie dieses Petrus Aegidius gesehen, der im Katalog als „Erasmus" von „Holbein" gilt. Ohne irgend einen Zusammenhang mit den Bildern in Longford zu ahnen, ohne zu wissen, wen dies Porträt vorstelle, schrieb ich damals: „Kopie nach Quentin Massys" an den Rand meines Katalogs. Aber zu den inneren Gründen, welche die künstlerische Auffassung und Behandlung liefert, kommen hier noch so vollständige äußere Beweise, wie sie in der Kunstgeschichte wohl selten zu Gebote stehen. Jeder, der mit der Korrespondenz des Erasmus vertraut ist, weiß, daß in den Briefen wiederholt ein Doppelbild von ihm und Aegidius erwähnt wird, das sie zum Geschenk für ihren gemeinschaftlichen Freund Thomas Morus von Quentin Massys malen ließen. Soweit mir jene Stellen im Gedächtniß waren, als ich vor den Bildern stand, schien mir alles dort Gesagte zu diesen zu passen. Wie vollständig die Uebereinstimmung ist, konnte ich aber erst inne werden, als ich nach meiner Rückkunft den Band selbst zur Hand nahm.

Zuerst spricht Erasmus in einem Briefe vom Jahre 1517 von den Bildern (Opera. Leidener Ausgabe III, S. 287). Nachdem er dem Thomas Morus berichtet, daß er nach stürmischer Seefahrt glücklich in Antwerpen angekommen, heißt es hier: „Petrus Aegidius und ich werden auf einer Tafel gemalt, die wir dir als Geschenk senden wollen. Leider traf sich's aber, daß ich bei meiner Rückkehr den Petrus ernstlich krank fand —, woran, weiß ich nicht, es ist auch nichts Gefährliches, aber er ist noch immer nicht ganz hergestellt. Mir selbst ging es so ziemlich, aber mein Arzt — ich weiß nicht, wie er darauf verfiel — hieß mich ein paar Pillen zum Abführen einnehmen, und was er so dumm war mir zu rathen, war ich so dumm, zu thun. Mein Bild war schon begonnen, aber als ich die Pillen genommen und dann zum Maler kam, sagte er, das sei ja gar nicht mehr dasselbe Gesicht. Das Bild wird also auf ein paar Tage verschoben, bis ich wieder etwas muntrer bin. Morus antwortet hierauf (S. 1615): „Wie begierig ich die Tafel mit deinem und unseres Petrus Bildniß erwarte, kannst du gar nicht glauben. Wie verwünsche ich die Krankheit, welche die Erfüllung meiner Wünsche so lange hinausschiebt!" Dann steht in einem Briefe des Erasmus an Aegidius (S. 384): „Dränge Quintin, daß er fertig macht. Sobald das geschehen, werde ich hereilen und wir wollen sehen, wie wir's bequem und sicher nach England schicken und den Quintin befriedigen können." Dieser Brief, ohne genaueres Datum, trägt die Jahrzahl 1518; das aber kann nur ein Druckfehler oder sonstiger Irrthum sein, indem auch diejenigen Briefe, die nach Vollendung des Gemäldes geschrieben sind, in das Jahr 1517 fallen. Ein Beweis dafür ist, daß in jenen auch der bestehenden literarischen Fehde mit Johannes Faber Erwähnung geschieht, die gleichfalls in das Jahr 1517 fällt. Am 8. September 1517 kann Erasmus endlich ein durch Herzlichkeit und klassische Form ausgezeichnetes Billet (S. 1630) an Morus richten, welches so beginnt: „Da schicke ich dir die Bilder, damit wir immer bei dir sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind. Die Kosten hat zur Hälfte Petrus, zur Hälfte ich getragen, nicht, daß nicht jeder von uns gern das Ganze bezahlt hätte, sondern damit es ein gemeinsames Geschenk von uns beiden sei." Etwas später (S. 1631) schreibt er dem Freunde: „Ich habe mich dir durch Petrus Eccles gesandt, der deswegen den Umweg über Calais*) gemacht hat. Du brauchst ihm nichts zu schenken als etwa zehn oder zwölf Groschen für seine Reise-Ausgaben. Für alles Uebrige haben wir gesorgt." Gleichzeitig meldet er auch dem Aegidius (S. 1631): „Der Einäugige ist unter glücklichen Auspicien mit unsern Bildern nach England abgereist. Wenn Morus in Calais ist, wird er unsere Porträts schon haben." In der That kann auch Thomas Morus schon am 6. October von Calais aus antworten: „Mein theuerster Petrus. Unserm Erasmus schreibe ich gleichfalls und schicke dir den Brief offen; du kannst ihn selbst versiegeln. Nichts, was ihm geschrieben wird, braucht verschlossen zu dir zu kommen. Meine Verse auf das Bild, die eben so schlecht sind als jenes gut ist, habe ich für dich niedergeschrieben. Scheinen sie dir werth, so theile sie dem Erasmus mit; wenicht wirf sie ins Feuer."

Es folgen nun zwei Gedichte mit folgender Ueberschrift:

„Verse auf die doppelte Tafel (in tabulam duplicem) auf der Erasmus und Petrus Aegidius zusammen abgebildet sind durch den trefflichen Künstler Quintin und zwar so, daß Erasmus seine Paraphrasis auf den Brief an die Römer beginnt und die neben ihm liegenden Bücher ihre Titel zeigen, Petrus aber einen Brief hält mit der an ihn gerichteten Adresse von Morus' Hand, die der Maler gleichfalls nachgebildet."

*) Calais war damals englisch, und Morus hielt sich gerade hier auf.

Die Tafel spricht:

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
  Erasmum tantos Aegidiumque fero.
Morus ab his dolet esse loco conjunctus amore,
  Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.
Sic desiderio est consultum absentis, ut horum
  Reddat amans animum littera corpus ego.

Ich, Morus, spreche:

Tu quoque adspicis agnitos opinor
Ex vultu tibi, si prius vel unquam
Visos, sin minus indicabit altrum
Ipsi littera scripta, nomen alter,
Ne sis nescius ecce scribit ipse,
Quanquam is quid siet, ut taceret ipse,
Inscripti poterant docere libri,
Toto qui celebros leguntur orbe.
Quintini ô veteris novator artis,
Magno non minor artifex Apelle
Mire composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris,
Hei cur effigies labore tanto,
Factas tam bene, talium virorum,
Quales prisca tulere secla raros,
Quales tempora nostra rariores,
Quales haud scio post futura an ullos,
Te juvit fragilī indidisse ligno,
Dandas materiae fideliori,
Quae servare datas queat perennes?
O si sic, poteras tuaeque famae et
Votis consuluisse posterorum.
Nam si secula, quae sequentur, ullum
Servabunt studium artium bonarum,
Nec Mars horridus obteret Minervam,
Quanti hanc posteritas emat tabellam?

Morus fährt darauf im Briefe fort: „Mein Petrus, Quintin hat Alles wunderbar ausgedrückt, besonders aber scheint er einen wunderbaren Fälscher abgeben zu können, denn er hat die Aufschrift meines Briefes an dich so nachgeahmt, daß ich selbst es nicht zum zweiten Mal so machen könnte. Darum, wenn nicht er vielleicht für seinen oder du für deinen Gebrauch den Brief bewahren willst, schicke ihn, bitte, mir zurück. Das Wunder wird erhöht sein, wenn der Brief neben dem Bilde liegt. Ist er aber nicht mehr vorhanden, oder kann er euch von Nutzen sein, so will ich versuchen den Nachahmer meiner Hand wieder meinerseits nachzuahmen.“

Die Ueberschrift, das zweite Gedicht und diese Nachschrift sind nun von höchster Bedeutung, weil sie uns eine Beschreibung der Bilder geben. Zunächst werden diese tabula duplex genannt, haben also, nach damals sehr beliebter Art, ein Diptychon gebildet, und

die beiden Bildnisse haben sich nicht, wie der früheste Brief anzudeuten schien, auf einer und derselben Tafel befunden. Die beiden Bilder in Longford sind denn auch — ich habe sie gemessen — auf vollkommen gleiche Holztafeln gemalt, was sich nur durch ihr ursprüngliches Zusammengehören erklären läßt. Schon dies müßte gegen Holbein's Urheberschaft sprechen, der die beiden Männer nie zusammen sah. Erasmus, sagt die Ueberschrift, ist abgebildet, wie er seine Paraphrasis in Epistolam ad Romanos beginnt. Das ist das rothe Buch auf dem seine Hände ruhen und in dessen Schnitt die griechischen und lateinischen Worte: „*ΗΡΑΚΛΕΙΟΙ ΠΟΝΟΙ* ERASMI ROT." stehen. Da haben wir also auch den Namen von dem das zweite Gedicht redet, nur daß dieser schon geschrieben steht, nicht, wie die Verse anzudeuten scheinen, von ihm geschrieben wird. Das ist aber auch der einzige kleine Zug, in dem Bilder und Beschreibung ein wenig abzuweichen scheinen. Wir finden dafür auf beiden Gemälden die „Bücher, die ihre Titel zeigen" von denen die Ueberschrift redet, die „Inscripti libri, welche in der ganzen Welt gelesen und gefeiert werden", wie es in den Versen heißt. Hinter beiden Männern sehen wir auf Bücherbrettern verschiedene Bände liegen, deren Titel: (Seneca, Sueton u. s. w.) erkennbar sind. Petrus Aegidius aber hält ein Papier in der Hand auf dem folgendes steht:

V(iro) Il(lus) trisimo Petro
Egidio Amico charisimo
Antw piis.

Das letzte Wort ist eine Abkürzung von Antwerpiis, also von Antwerpiae, Antwerpiarum gebildet, statt der gewöhnlichen Form Antwerpia, Antwerpiae. Da haben wir also den von Morus Hand beschriebenen Brief, den Petrus hält, wie die Ueberschrift sagt, den „ihm selbst geschriebenen Brief", wie in den Versen steht, die so wunderbar treu wiedergegebene Hand, daß Morus zweifelt, ob er selbst zum zweiten Mal so schreiben könne. Der eingeschlossene, einen Tag später datirte Brief an Erasmus giebt, unter einem Erguß von Dank und Bewunderung, zur Beschreibung der Bilder noch den Beitrag, sie seien gerade lebensgroß. Und für die treffliche Behandlung und Modellirung legt die Bemerkung Zeugniß ab, die Gestalten schienen eher gegossen oder gemeißelt als gemalt zu sein, so träten sie heraus (quas — nämlich imagines — quisquis intuetur, is nimirum fusiles eas potius aut sculptiles arbitretur quam pictas. Ita porro eminere atque exstare videntur, justa virilis corporis crassitie).

Das Alles reicht wohl hin, um sowohl die Jahrzahl M.D.XXIII., welche auf einem der Bücher des Erasmusbildes steht, als auch die am Schnitt eines andern Buches befindliche Inschrift, die Holbein als Maler nennt als unecht hinzustellen. Die Jahrzahl ist mit schwarzer Farbe in großen, groben Charakteren hingeschrieben, die Inschrift, ursprünglich ein Dystichon, ist halb verwischt. Das Lesbare besteht in Folgendem:

ILLE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE . . MUS
MICHI MIMUS ERIT., QUAM MICHI . . . . T.

Daß soviel von der Schrift verschwunden ist, hat eben darin, daß sie erst später darauf gesetzt ist, seinen Grund. Alles Andere in den Bildern ist tadellos erhalten. Vielleicht rührt sie erst von Dr. Mead her, in dessen berühmter Sammlung die Gemälde waren und der auch zwei andere Dystichen, die jetzt den Rahmen schmücken, verfaßt hat. Letzteres wird uns erzählt durch einen Zettel auf der Rückseite, der auch berichtet, dies Bild des Erasmus sei das Gemälde, das der Gelehrte vor Holbein's Reise nach England als Probe von dessen Kunst an seinen Freund Morus geschickt. Der Grund zu dieser Geschichte ist vielleicht, daß man wußte, das Bild stamme aus dem Besitze des Thomas Morus her.



PFLANZUNG DES GOLDENEN APFELBAUMS.



DER KÖNIGSOHN VERLIEBT SICH IN TÜNDÉR ILONA.

(Nach einer ungarischen Sage.)

Frescogemälde von Carl Lotz im Treppenhause des Redoutengebäudes zu Pest.

Verlag von E. A. Seemann

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Daß diese Bilder zu denen gehören von welchen — was so selten der Fall ist — die gleichzeitige Literatur Notiz nimmt, und noch dazu so ausführlich, legt ihnen neben ihrer hohen künstlerischen Bedeutung noch ein neues Interesse bei. Ihr Affektionswerth wird aber dadurch wohl nicht verringert, daß nun feststeht, nicht Holbein sondern Quentin Massys sei der Maler gewesen. Quentin war, wie Mitwelt und Nachwelt anerkannte, unbedingt der erste Künstler der Niederlande zu seiner Zeit, ja die Bewunderung, die ihm seine Zeitgenossen zollten, übertraf wohl bei weitem die, welche Holbein je von Mitlebenden erfahren. Die Art, wie Massys in den Briefen genannt und in den Versen More's gefeiert wird, beweist das am besten. Ihn so groß als Apelles zu heißen, das ist zwar die stehende Wendung jener Tage. Wenn aber Morus den Quentin als „alter Kunst Erneuerer" anredet, so ist das mehr als eine bloße Redensart. More hatte das Bewußtsein, daß eine solche Auffassung der individuellen Persönlichkeit ganz besonders den Geist der Renaissancekunst gegenüber der des Mittelalters bezeichnet. Wie schön ist es, wenn er ihn darauf „wunderbar mächtig" nennt, todten Gestalten durch die Farbe Leben anzudichten, und einen besseren, treffenderen Schluß seiner Verse hätte er nicht finden können als die Frage: was wird wohl der Werth dieses Werkes für die Nachwelt sein, wenn irgend Sinn für Kunst den kommenden Jahrhunderten bleibt?"

Die Wandbilder des neuen Redoutengebäudes in Pest.

Mit Abbildungen.

Die Kartons zu den Wandbildern des neuen Redoutengebäudes in Pest sind durch ihre Ausstellung im österreichischen Museum zu Wien auch außerhalb Ungarns bekannt geworden und haben demzufolge das österreichische Staatsministerium veranlaßt, einen namhaften Beitrag zu der Ausführung der Bilder zu gewähren: so steht nun der größere Theil derselben fertig da, und am Reste wird rüstig gearbeitet.

Im Projekte sind die Wandbilder auf drei Lokalitäten vertheilt: auf das Treppenhaus, den Hauptsaal und auf die sogenannte Kredenz.

Die beiden, zu den vorzüglichsten Schülern Rahl's zählenden Maler Than und Lotz haben die Ausschmückung des Treppenhauses mit Freskogemälden übernommen, und hiezu für die größeren Flächen Scenen aus den Volksmärchen „Zauberhelene" (Tündér-Illona), für einzelne Räume von geringerer Ausdehnung aber allegorische Gestalten gewählt.

Das Märchen von der Zauberhelene ist eine Volksbearbeitung des umfassenden Märchenkreises, welcher den Kampf der Frühlingssonne mit dem Winter um den Besitz oder die Erlösung der Lenz- oder Blumengöttin zum Gegenstande hat. Wie gewöhnlich, so hat auch hier die ursprüngliche Gestalt des Märchens im Munde des Volkes mannigfache Zusätze angenommen, andererseits aber auch Einbuße und Verstümmelungen erlitten, ja es kommen verschiedene Varianten desselben vor, in deren keiner der Gang der Begebenheit, ohne den aus anderen Märchen erlangten Schlüssel, klar und richtig gedeutet werden kann. Otrokócsi, der im XVII. Jahrhundert schrieb und neben anderen auch unser Märchen erzählt, behauptet, dasselbe aus einer italienischen Chronik geschöpft zu haben, in welcher der Vater der Hauptperson König Argilus genannt wird. Wie demnach die ganze Basis des Märchens

eine allgemeine ist, so kommen auch in den Einzelheiten nur wenig ungarisch-nationale Züge vor.

Zauberhelene, die, zwar selbst Fee, dennoch unter dem Einflusse oder der Gewalt einer alten mächtigeren Zauberin, der Winterkönigin, steht, pflanzt in ihrer Sehnsucht nach dem befreienden Sonnengotte, in dem Garten seines Vaters, Argilus, einen Baum, welcher goldene Aepfel trägt. Die Aepfel reifen jede Nacht, werden aber auch immer von Zauberhelene und ihren Dienerinnen gebrochen und entwendet, indem alle unter den Baum beorderten Wächter durch den Hauch des Winterwindes in Schlaf versetzt werden. Hier hat sich offenbar ein starker Verstoß gegen den Geist des symbolischen Märchens eingeschlichen, demgemäß die Entwendung nicht durch Zauberhelene, sondern auf Veranlassung der Wintergöttin zu geschehen hätte. Dagegen ist es logisch richtig, daß erst der jüngste Königssohn, die jüngst geborene Frühlingssonne, dem feindlichen Einflusse des Winterwindes zu widerstehen und über den Schlafbringer der Natur zu siegen vermag. Da er nun den Apfel bricht, erscheint ihm die Frühlingsbraut. Wieder so ein Verstoß, da der Besitz des Apfels erst die Sehnsucht nach der Spenderin in ihm erwecken sollte. So sind die Liebenden gleich am Anfange des Märchens bereits vereint, was erst am Ende desselben stattfinden darf. Um das Märchen jedoch fortspinnen zu können, muß eine Trennung erfolgen, und dieß geschieht hier, wie im Oberon, durch die eigene Schuld der Liebenden, ihren verfrühten Liebesgenuß, durch welchen die Winterzauberin neue Gewalt über das Paar erhält, indem sie der schlafenden Lenzgöttin ihre Goldlocke abschneidet — eine Erinnerung an die Locke des jungen ägyptischen Sonnengottes Her-pe-Kruti oder Harpocrates. Erwacht und ihre Locke vermissend, flieht Zauberhelene aus den Armen ihres Geliebten, der, um sie wieder zu gewinnen, sich einer Reihe von Kämpfen zu unterziehen hat. Hier ist nun die einfache oder die dreifache Dreizahl gewöhnlich, erstere mahnend, entweder an die Dreizahl der alten Jahreszeiten, oder an drei Elemente, zu denen als viertes, als Feuerelement, der kämpfende und befreiende Sonnengott selbst hinzutritt, letztere mahnend an neun Abschnitte der ältesten Jahresotheilung. In unserem Märchen haben wir gleichfalls, aber in etwas abgeschmackter Form, die Dreizahl; indem der Königssohn zuerst zu einem einzelnen Riesen, dann zu drei Riesen, endlich zu einem Drachen gelangt. Mit dem ersten Riesen hat der Held keinen Kampf zu bestehen, ja der Riese erweist sich ihm freundlich, er beruft seine Hexen und läßt durch diese dem Königssohne den Weg weisen. Die drei anderen Riesen sind eine Wiederholung der Nibelungen, diesen nimmt Siegfried das Schwerdt Balmung, über dessen Besitz sie streiten, jene beraubt der Königssohn des Windmantels, der Pfeife und einer Peitsche: da jedoch für jeden der drei Riesen ein Zauberinstrument vorhanden, ist der Streit um dieselben nicht, wie in den Nibelungen, genügend motivirt. Nichtdestoweniger soll der Held Richter sein; er läßt sie einen Wettlauf unternehmen, und macht sich unterdessen mit den Gaben auf und davon. Mit Hülfe des Zaubermantels wird es dem Sprößling des Königs Argilus ein Leichtes, sich in den Zaubergarten seiner Geliebten zu versetzen, und mit Pfeife und Peitsche — letztere erscheint als ein spezifisch ungarischer Zug — den Drachenwächter desselben zu bezwingen: jedoch gewinnt die Winterfee noch einmal Gewalt über ihn, und läßt ihn so fest einschlafen, daß selbst seine Geliebte nichts über diesen Schlaf vermag, und voll Verzweiflung nach ihrem Palaste zurückkehrt. Es ist nun nicht recht begreiflich, auf welche Art er dennoch schließlich erwacht und ihm das Flügelpferd (Táltos) von einer dritten Fee im Augenblicke zugeführt wird, als er sich in sein eigenes Schwerdt stürzen will. Dieß ist wohl wieder ein sehr moderner Zusatz, da die Helden der Märchen, als Symbole der sich ewig erneuenden Sonne, nicht selbstmörderisch gesinnt sein können, sondern jedes Mal bloß der überhandnehmenden Gewalt des Winters erliegen. Auch ist das Erscheinen

des Flügelpferdes nicht motivirt, da ja der Held sowohl den Zaubermantel besitzt, als auch, am Ziele seiner Wanderung angekommen, keines geflügelten Gaules mehr bedarf. Es ist also dieser Pegasus bloß der einschobene ächt ungarische Táltos, das weise, seinem Herrn stets den besten Rath ertheilende, und, trotz aller Unansehnlichkeit, mit Blitzesschnelle begabte Pferd, das noch als Vermächtniß der Nomadenzeit erscheint. — Die Schlußszene des Märchens bildet die feste Vereinigung der Liebenden, des Frühlingssonnengottes mit der Blumenkönigin, hier des Königssohnes mit Zauberhelene, der Heldenkraft mit der Schönheit.

Lotz und Than haben sich der Art in die Arbeit getheilt, daß ersterer in kleineren Friesbildern die Darstellung des Anfanges und Fortganges, Than aber, in einem kolossalen Bilde, die der endlichen Vereinigung des Liebespaares übernommen hat. Wir wollen mit den Meistern nicht darüber rechten, daß sie der Volkserzählung mit allen ihren Abweichungen gefolgt, da wir in der Kunst nicht die Darstellung logischer Ideen, sondern in erster Linie die der Form- und Farbenerscheinung suchen.

Der Cyklus der Szenen umgiebt, als innerer Fries, hoch oben den mittleren Theil des Treppenhauses und theilt sich dergestalt, daß östlich und westlich je ein Bild in langer Ausdehnung, nördlich und südlich aber je fünf Szenen zu stehen kommen. Die historische Reihe dieser Freskogemälde ist nun folgende:

1) Pflanzung des Baums der goldenen Aepfel, (hiezu unsere erste Illustration). Eine der Dienerinnen stützt sich, am Boden knieend, auf den Spaten, mit welchem sie in die Erde die erforderliche Oeffnung gemacht hat; die andere ist im Begriffe, die Wurzeln des Baumes in diese Oeffnung zu versenken, während an der einen Seite eine Gruppe von drei, an der andern von zwei Gefährtinnen der Arbeit zusieht.

2) Der Baum hat Früchte getragen, welche von der auf einem Schwane reitenden Zauberhelene und zweien ihrer Dienerinnen gepflückt werden; weiter unten senkt der geflügelte Wind, durch Bestreuen mit Mohnkörnern, die bewaffneten Wächter des Baumes in Schlaf.

3) Der Königssohn hat selbst die bisher fruchtlose Bewachung des Baumes übernommen, und will eben einen Pfeil nach der mit zwei Gefährtinnen auf ihrem Schwanenwagen einherschwebenden Zauberhelene absenden, da entzündet sich in demselben Augenblicke sein Herz in Liebe und der Pfeil sinkt aus seiner Rechten zu Boden, (hiezu unsere zweite Illustration).

4) Das Liebespaar ist im Sinnengenuß unter dem Baume in Schlaf gesunken, da eilt rechts die Winterfee herbei und schneidet ihrer Gegnerin die goldene Locke ab. Links erstaunen über diese Szene Vater und Mutter des Helden.

5) Zauberhelene entflieht den Armen ihres Geliebten, indem sie, mit Trauer im Antlitz, ihren Wagen besteigt, welchem drei Gefährtinnen voranschweben. Vergebens wirft sich der Königsohn vor ihr auf die Kniee. Ihr Loos ist Trennung.

6) Die sechste, zu einem längeren Friesstreifen ausgedehnte, Szene stellt den Abschied des Königssohnes von seinen Eltern dar. Rechts von den drei Mittelfiguren erblicken wir den Waffenträger des Jünglings, weiter einen Diener, der zwei Pferde bereit hält; links stehen dem Abschiede zusehende Hofleute am Fuße einer Treppe.

7) Der Held ist bei einem Riesen angekommen, und dieser versammelt seine Hexen, damit sie Jenem den richtigen Weg zeigen.

8) Die um ihre Zaubergaben betrogenen drei Riesen eilen dem Entwender nach und werfen Felsstücke nach ihm; er aber enteilt ihrem Angriffe auf dem durch die Lüfte flatternden Zaubermantel.

Auf dem neunten, zehnten und elften Bilde sollen dargestellt werden: die Ankunft des Helden im Feenlande und die Vorbereitung zum Drachenkampfe; des Helden Versenkung in Schlaf durch die Wintergöttin und der Versuch Zauberhelenens, ihn daraus zu erwecken, endlich wie ihn die Darbringung des Flügelpferdes vom Selbstmorde rettet.

Die zwölfte Szene, in dem gedehnten Längenfriese der Ostseite, ist zuerst an der Wand ausgeführt worden. Wir sehen hier die Hochzeitsfeier des liebenden Paares, welches sich auf einem zweisitzigen Throne in der Mitte des Bildes befindet. Eine entsprechende Zahl von Amoretten, Geschenke Darreichenden, Musizirenden und Tanzenden umgiebt das Paar auf beiden Seiten und belebt in geschlossener Reihe das langgestreckte Bild.

Die Komposition der fertigen Bilder und Kartons zeichnet sich vortheilhaft durch jene Großartigkeit der Auffassung aus, die den Gemälden und der Anregung Rahl's eigen ist, der Ausdruck ist passend und lebhaft, Gestalten und Formen sind, wo jugendlich, reizend, wo es sich aber um Darstellung von Alter oder Körperkraft handelt, durchgehends in dem beabsichtigten Charakter gehalten. Die Bilder sind auf Goldgrund gemalt; doch hat dieser Grund hier keine günstige Wirkung, weil das allzuhohe Oberlicht des Treppenhauses nicht in gehöriger Fülle zu dem Friese gelangen kann, dieser demnach, mehr von unterem Reflexe beleuchtet, sein Gold nicht glänzend, sondern eher schmutzig erscheinen läßt. Wir wollen hiemit nicht die Anwendung des Goldgrundes überhaupt tadeln; denn Luftgrund hätte die Decke scheinbar der Stütze beraubt: zu tadeln aber ist das allzuhohe Hinaufrücken der Fresken. Abgeholfen hätte hier nur dadurch werden können, wenn, im antiken Sinne, über den Zophorus ein mächtiges Kranzgesimse gesetzt worden wäre; ein solches kommt aber leider am ganzen Gebäude nirgends vor.

Sein großes, zu der selben Folge des Zauberhelenen-Märchens gehörige Bild führt Than eben aus. Es mißt dieses 32 Fuß in der Länge und 16 Fuß in der Höhe und nimmt beinahe die ganze östliche Wand des Treppenhauses in Anspruch. Auf der rechten Hälfte, vom Beschauer, sitzt Zauberhelene in reicher Umgebung ihrer Dienenden, deren eine ihr Goldhaar kämmt. Hinter dem Sitze erhebt sich ein Baum mit goldenen Aepfeln, auf welchem der Windknabe die Gesellschaft durch Harfenspiel ergötzt; zum Rhythmus desselben führen Helenens Gespielinnen einen Reihentanz auf. Zu den Füßen der Fee sieht man einen der Schwäne ihres Gespannes und drei Amoretten, die mit den Goldfrüchten des Baumes spielen, ein vierter umschwebt die Gebieterin. Linksher stürmt der Königssohn auf seinem Flügelrosse heran, welches von einer schwebenden weiblichen Gestalt, die einen Blumenkranz gegen Zauberhelene hält, am Zügel gehalten wird. Eine andere weibliche Gestalt eilt beiden, mehr im Hintergrunde, voran. Ganz im Vorgrunde, schwebt Hymen mit brennender Fackel; höher oben und links zwei jugendliche Frauen, welche die Waffen des Helden tragen. Unten fliehen, von der plötzlichen Erscheinung erschreckt, drei Nixen, deren wohlgeformter weiblicher Oberkörper tiefer abwärts in Fischgestalt endet. Den Hintergrund der bewegten Szene bildet eine sonnige Landschaft, links Anhöhe und Wald, rechts der Feenpalast.

Die Komposition ist auf den ersten Blick klar und verständlich, der Ausdruck freudigen Erstaunens beim Wiedersehen in beiden Hauptgestalten trefflich: Zauberhelene erhebt in ihrer Freudigkeit den Schleier und zeigt ihr anmuthig entzücktes Antlitz dem Geliebten, dessen Rechte sich mit dem Ausdrucke der Ueberraschung erhebt. Die Nebenfiguren sind meist schwebend dargestellt, und auch die Tanzenden berühren kaum den Boden. Alle Gestalten sind jugendlich anmuthig und reizend, die Amoretten in der Fülle der Kindesblüthe. Durch einige neuere Abänderungen hat die Komposition nur noch gewonnen: so drückt die veränderte Lage der Beine und Füße der Fee jetzt besser als früher den Moment des be-

vorstehenden Aufspringens und Entgegeneilens aus, und auch das früher etwas kahle Gebäude ist reicher und phantastischer geworden.

Zur Füllung des noch übrigen Raumes im Treppenhause hat Than sechs allegorische Figuren und einen Genius über jeder derselben bestimmt. Die Gestalten sind die der Musik, des Tanzes, der Poesie, der Deklamation, des Humors und der Liebe. Die Musik wird durch die Leier und eine über ihr schwebende Nachtigall charakterisirt, ihr Genius bläst die Doppelflöte. Den Tanz stellt eine hüpfende Figur dar, über welcher ein Genius den Dudelsack spielt. Die Poesie hält Leier und Schriftrolle in den Händen, ihr Genius die brennende Fackel und den Lorbeerkranz. Die Deklamation hält ein Buch in der Linken und streckt die Rechte oratorisch aus, während ihr Genius Schriftrollen in einem antiken Behälter trägt. Der Humor hüpft mit seinem Szepter unter der Schellenkappe einher, sein Genius reitet auf einem Thyrsus und streckt uns eine komische Maske entgegen. Die Liebe prüft die Spitze eines Pfeiles an ihrem linken Zeigefinger, über ihr holt Amor einen anderen Pfeil aus seinem Köcher.

Wie es bei Allegorien in der Ordnung, ist auch bei diesen die antike Auffassung zu Grunde gelegt, und nationale Züge finden sich nur äußerst spärlich benützt, kaum sieht man dahinzielende leise Andeutungen im Kostüme hervortreten. Der märchenhafte und allegorische Charakter hätte gelitten, wären derlei Andeutungen nicht auf das Spärlichste angewendet worden.

Am Plafond des Hauptsaales sehen wir die einzigen Gemälde, welche in dieser Räumlichkeit vorkommen: es sind die vier Flüsse des Landes, von Than auf Leinwand in Oel gemalt und innerhalb der hiezu bestimmten Rahmen befestigt. Festgehalten ist hier der Gedanke, den das Bild der vier Flüsse im Wiener Belvedere von Rubens versinnlicht, nämlich in einem kräftigen Paare von Mann und Weib jeden der Flüsse zu charakterisiren. Die männliche Figur ergießt in ruhiger, behäbiger Lage aus einer Hand ihre belebenden Wässer, während die weibliche in lebhafterer Bewegung das Eigenthümliche des Stromes zu bezeichnen strebt. Der Donaustrom wird durch seine kolossal gestalteten Repräsentanten markirt; in sinnreich poetischer Auffassung schwebt über dem Theißflusse, einem lichten Gewölke ähnlich, die weibliche Gestalt als Délibáb oder Fata Morgana, deren Schleierende gleichsam in Wasser zerrinnt, welches die entfernteren Gegenstände, in umgekehrter Stellung, abspiegelt. An der Seite des Draveflusses erscheint eine derbe weibliche Gestalt in serbischer Nationaltracht, und hinter dem Savepaare steht das Grenzzeichen, ein Terminus, den eine türkische Moschee überragt; hier scheint es, als ob auch die weibliche Hälfte theilnähme an der Grenzvertheidigung. Die Allegorie hat somit ein leicht verständliches Kleid angezogen, was überall eine Hauptaufgabe, aber auch eine Hauptschwierigkeit derselben ist. Die Erklärung kann, weil sie großentheils auf antiker Auffassung fußt, nicht populär sein, andererseits ist sie aber, nachdem uns die christlich-mittelalterliche Allegorie gänzlich abhanden gekommen, für den Unterrichteten immerhin die einzig mögliche. Es wurde bemerkt, daß die Darstellung von Figuren, die an den Boden gebunden sind, im perspektivischen Sinne, auf einen Plafond nicht füglich zu übertragen sei, und daß vorzüglich Wasser immer die tiefste Stelle einnehmen müsse. Logisch streng ist diese Ansicht allerdings richtig, und so gehörten bloß schwebende Figuren oder höchstens solche, die ihren Standpunkt auf dem festen Grunde des Rahmens haben, an eine Decke; über diese rigorose Rücksicht hat man sich jedoch allgemein hinweggesetzt und konnte dieß um so mehr thun an einem phantastischen Baue, wie die Pester Redoute; doch fällt hier ein anderer Fehler mehr ins Gewicht, nämlich der, daß Than's sehr gelungene Bilder, wegen der schwindeln-

den Höhe, in der sie sich befinden, nicht anders als mit mäßiger Halswirbelverrenkung betrachtet werden können.

Im kleinen Saale kommen gar keine Wandbilder vor; dafür wurden aber zwei große Fresken in der Kredenz projektirt, und das eine derselben von Wagner auch bereits ausgeführt. Dieses stellt den Turniersieg des Königs Mathias über den böhmischen Ritter Holubar vor; nicht ganz wie denselben Galeotti in seinem „De egregie, sapienter, jocose dictis ac factis S. Regis Mathiae" beschreibt, aber doch auf Grundlage dieser Beschreibung. Der König reitet im Triumphe an die Stufen der Damenschaubühne, welche seine Gemalin hinabsteigt, um ihm den Preis zu reichen; rechts, im Vorgrunde, wird dem zu Boden geworfenen Gegner die Rüstung abgenommen, im Hintergrunde sieht man die Turnier-Schranken und das scheue Pferd des Besiegten, um welches Kampfwärter beschäftigt sind. Komposition, Zeichnung und Kolorit sind, wie es von einem Schüler Piloty's zu erwarten war, geschickt und elegant, und in dieser Hinsicht bilden sie einen Gegensatz zu den Bildern Than's und Lotz's, da letztere mehr auf den Ernst der Komposition, auf die Größe der Formen und die Kraft des Ausdruckes bedacht waren, und auch ihr Kolorit weit weniger schimmernd und bestechend ist. Wir haben demnach in ihren Bildern eine bei weitem mehr monumentale Malerei, gegenüber der mehr salonmäßigen Wagner's. König Mathias war eher klein von Körper, und Galeotti führt betonend an, daß er bloß zu Rosse sitzend hochgewachsen erschien, eine Bemerkung, die auch über Napoleon III. gemacht wird. Ob es nun aber nöthig war, daß Wagner seinen Mathias nicht nur klein, sondern auch übermäßig jugendlich hielt, mag ein Blick auf seinen Gegner, und das gegenseitige Abschätzen ihrer Körperkräfte entscheiden. Ein solcher Vergleich macht uns glauben, daß Holubar seinen Eid nicht eingehalten, nämlich seine ganze Kraft in Anspruch zu nehmen; sondern daß er, dem persischen Helden Rustan gleich, die Hälfte derselben weggegeben, um dem königlichen Gegner nicht wehe zu thun, und sich selbst für diese Bescheidenheit eine fürstliche Belohnung zu sichern. Wie nun Mathias nicht der Held der Geschichte ist und auch nicht jene energischen Züge zeigt, welche ihm die besten seiner Porträts, das Relief der Ambraser Sammlung und seine Denkmünzen geben: so ist auch die Königin eher einer modernen Salondame als der Beatrix des Ambraser Reliefs ähnlich. Galeotti sagt, daß das Turnier in der St. Sigismundgasse der Ofner Festung stattgefunden, und es wäre zweckmäßiger gewesen von Wagner, statt der modernen Schweizerhausarchitektur seiner Schaubühne, eine düsterere, aber historisch monumentalere mittelalterliche Architektur anzuwenden. Ueberhaupt hat der Karton und die Farbenskizze, die Wagner seinem Freskobilde vorangehen ließ, einen günstigeren Eindruck gemacht, als das Bild selbst.

En face dieses bereits fertigen Bildes sollte nach Than's Projekt das Gastmal Attila's, wie es von Priscus beschrieben wird, gemalt werden. Da erhob sich aber, nachdem Than's Skizze durch eine Sachverständigen-Kommission denen seiner Mitkonkurrenten, Wagner und Heinrich, vorgezogen werden, eine Doppelopposition gegen dieses gründlich und ausführlich motivirte Urtheil, die Opposition nämlich des Pfahlbürgerthums und einer hohen Protektion des damaligen königl. Stellvertreters in Ungarn. Die Bürger behaupteten, man müsse auch einem Pester Stadtkinde Arbeit verschaffen an einem Gebäude, daß doch die Pester Bürgerschaft baue. Dieß war jedoch nur das stille Argument gegen Than, offen aber glaubte man die Bevorzugung darauf gründen zu können, daß in Than's Skizze keine einzige weibliche Gestalt vorhanden, daher eine solche Szene für eine Kredenz denn doch zu ernst sei(!). Wir erinnern uns, daß ein Aesthetiker behauptet, die höchste Potenz der Schönheit wäre im männlichen Körper ausgedrückt, und somit könne eine Darstellung, in welcher bloß weibliche Gestalten erscheinen, nicht schön genannt werden. Eine wissenschaftliche Widerlegung

dieses Satzes hätten wir in der Ordnung gefunden; daß aber fünf oder sechs gutgesinnte und friedliebende Pester Bürger der Baukommission sich in eine Polemik mit jenem Aesthetiker einlassen und ihm praktisch zu widerlegen trachten, hat uns dermaßen überrascht, daß wir gar nicht mehr daran zweifeln wollen, diese Leuchte wäre den Sechsen auch dann aufgegangen, falls die Sachkundigen die Skizze des Protegé's, welche ebenfalls Attila's Gastmal, und zwar gleichfalls ohne weibliche Gestalt zum Vorwurf hatte, als die beste proklamirt hätten. Doch fand sich die Statthalterei — nicht der Statthalter — mit der transzendentalen Argumentation der männerscheuen Ehrenfesten nicht einverstanden und kassirte den Beschluß der Redoutenbaukommission und des Pester Magistrates; nichts destoweniger wußten beide Körperschaften die Angelegenheit so sehr in die Länge zu ziehen, daß es auch heute noch zweifelhaft erscheinen könnte, ob die Aesthetik oder Gevatter Kaffeesieder, Tischler und Bäcker Recht behalten sollen. Die neueren Ereignisse haben jedoch den ehemaligen Statthalter seines Postens enthoben, und nun findet auch weder die Kommission noch der Magistrat mehr Anstoß an der ausschließlichen Männerdarstellung, so daß Than endlich sein Attila-Gastmal doch ausführen wird. Da er jedoch gegenwärtig mit Zauberhelene und den allegorischen Figuren des Treppenhauses beschäftigt ist, konnte er noch nicht an die vorläufige Anfertigung des Kartons gehen. **E. H—n.**

Recensionen.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. 1. Band. 1. Abtheilung. Bearbeitet don Dr. Carl von Lützow. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Mit in den Text gedruckten Holzschnitten. Düsseldorf, Verlagshandlung von Julius Buddeus. 1865.

Es giebt keine bessere Bürgschaft für die stete Weiterentwickelung der Wissenschaft, als wenn ruhmvolle, längst bewährte Männer sich mit jüngeren Kräften vereinen, damit diese ihr Werk den Fortschritten der Zeit gemäß fördern helfen. Fest greift Ring in Ring bei solcher Geisteskette und leitet im lebendigen Ueberströmen vom schon Errungenen zur Zukunft, vom Meister zu dem, der gleichsam das Amt eines Jüngers übernimmt und bei einem solchen Einleben den Geist des Meisters in sich aufnimmt, soweit es die eigene Individualität nur gestattet. Ehrt ein derartiges Verhältniß den älteren Mann, indem es seinen reinen Wahrheitseifer und seine geistige Jugendkraft bewährt und zeigt, daß er nicht abschließen, nicht für sich allein errungen haben will, sondern allein die Sache im Auge behaltend weiterstrebt, so ehrt es nicht minder diejenigen, welche sich in solcher Weise noch einmal in die Geistesschule eines Andern begeben, nachdem sie ihre eigene Kraft schon gezeigt haben. Wir kennen wenig schönere Verhältnisse. Die Kunstforschung unserer letzten Decennien aber liefert uns mehrfache Beispiele dieser Art: man könnte schon daraus auf ihre Frische, ihre innere Tüchtigkeit, ihr von Egoismus freies Streben und damit auf ihren immer noch steigenden Aufschwung schließen.

Wer mit der Kunstwissenschaft nur halbwegs vertraut ist, kennt die Bedeutung Schnaase's. Wir fürchteten ihn nicht genug zu ehren, wenn wir bei Gelegenheit dieser zweiten Auflage noch besonders seinen Werth und den Werth seines Werkes hervorheben wollten. Er zählt zu den Männern, für deren Ruhm die einfache Nennung ihres Namens genügt. Er hat im Drang seiner Arbeiten für die Vollendung dieser großen Unternehmung zwei jüngere, in Fachkreisen wohl bekannte Gelehrte berufen, um für die nöthig gewordene zweite Auflage der ersten Bände die Ergebnisse der neueren Forschungen in das frühere Werk hineinzuarbeiten. Herr C. v. Lützow hat den ersten, das orientalische Alterthum behandelnden Band übernommen; Herr C. Friederichs den zweiten, der das klassische Alterthum in sich schließt. — Die erste Abtheilung, welche uns vorliegt, enthält die

Einleitung, die Kunstgeschichte Indiens, Babyloniens und Assyriens und den Anfang des Abschnitts über Persien.

Die Einleitung ist, einige unwesentliche Kleinigkeiten abgerechnet, unverändert aus der ersten Auflage herübergenommen worden. Sie giebt die Fundamentalsätze der ästhetischen Anschauungen des Verfassers. Wen beschleicht nicht ein eigenthümliches Gefühl, wenn er sich nach Jahren wieder in Gedankenreihen versenkt, aus denen er vielleicht seine beste Einsicht in das Gebiet einer Wissenschaft gezogen hat! Ist man nicht stehen geblieben, so tritt man dadurch wie auf einen Standpunkt außer sich, von dem aus man nicht blos den früheren Lehrer, sondern hauptsächlich sich selber prüft, indem man erkennt, was man einst verstand, zu verstehen wähnte, was man gläubig annahm, wie man sich in seinen Anschauungen verwandelt hat. Besonders, wenn man jene Lehrsätze nicht blos als einen Ausdruck einer früheren Periode anzusehen hat, wobei man vermuthen könnte, daß auch vielleicht der Autor seitdem seine Ansichten geändert habe, sondern wenn die altbekannten Sätze wieder, wie hier durch unveränderten Abdruck, mit dem Anspruch auf vollste Geltung auch für die Jetztzeit auftreten.

Jeder, der in diese Einleitung sich versenkt, wird zunächst wie einen tief religiösen Eindruck davon bekommen. Weihe, Würde und der Ausgang vom Geheimnißvollen sind die Ursachen desselben: Der Mensch selbst ist das Geheimnißvollste; seine Natur ist die mystische Einheit des Widersprechendsten. Alle Widersprüche seines Wesens weggeräumt, kommen wir auf den großen Gegensatz von Geist und Natur. Den Zwiespalt dieses eignen Wesens kann nur das Bedürfniß und das Gelingen des augenblicklichen Handelns durch stete Beschäftigung vergessen machen. Auch Gründe und religiöser Glaube genügen nicht; das Wohlgefallen an der Erscheinung muß hinzukommen, diesen inneren Riß zu überbrücken. Damit sind wir mitten in den Zwiespalt unserer Versöhnungsreligion hineingestellt. Das ist christlich-ästhetisch in all' den Vermittlungsstadien von Natur zum Geist, wie vom Bösen zum Absolut-Guten; es ist eine Art Religion der Aesthetik. Deutlich zeigt sich dies Ineinanderübergehen des Ethischen und Aesthetischen dann auch in der Bestimmung des Angenehmen und Erhabenen. Vom „leichtfertigen Luxus des blos Angenehmen" gelangt das nachdenkliche reifere Gemüth zur ernsteren Betrachtung von Erscheinungen, welche den Geist recht deutlich daran erinnern, daß sie, wie die ganze Natur Schöpfungen eines großen Geistes sind; das Erhabene, indem es die Vorstellung von etwas Größerem, als die äußere Erscheinung ist, hervorruft, mahnt namentlich an die Größe Gottes. Es knüpft sich nothwendig daran die Betrachtung über die Größe und Ewigkeit des Schöpfers und die Kleinheit und Vergänglichkeit seiner Geschöpfe. Auf diesem Standpunkt erscheint dann zuletzt die Erde als ein Jammerthal, von dem wir nicht begreifen, warum ein gütiger Schöpfer uns in dasselbe hineingesetzt habe. Dadurch werden wir auch vom Erhabenen zu dem Vermittler, dem harmonischen Schönen zurückgeführt. —

Wir wollen hier nicht gegen diese Art und Weise den Ausgang zu nehmen polemisiren, obwohl wir bekennen müssen, daß bei Lesung der obigen Sätze uns eine gewisse Aengstlichkeit und Unsicherheit hinsichtlich unseres wissenschaftlichen Vordringens in die daraus gefolgerte Begründung der Wissenschaft erfaßt. Wenn man die ersten Schritte so unsicher thun muß, wenn man mit dem tiefsten Zwiespalt zu beginnen hat und die ganze Anstrengung nur darauf gerichtet scheint, diesen Zwiespalt, also ein Uebel zu verdecken und aufzuheben, so erscheint wirklich das Leben wie ein Jammerthal. Welch' ein Leben, welch' eine Welt, wenn die ganze leblose Natur uns darniederdrückt, bald weil wir den empfindenden Geist vermissen, bald weil wir keine Ruhe in dem Gedanken an die Größe des Schöpfers finden, in welchem auch die edelsten und vollkommensten Erscheinungen der Wirklichkeit nicht unsere Sehnsucht nach Schönheit befriedigen, die Kunst unsere einzige Zuflucht im Gebiet des Schönen ist, und selbst in ihr noch das schärfere Auge einen Anflug von Wehmuth entdeckt! Wo ist der Thor, der die Tiefe dieser Anschauungen, welche unsere Geisteswelt regieren, nicht würdigt? Wir bestreiten sie nicht; wir sagen nur: sie sind im Grunde grausam und melancholisch trotz ihrer Wärme, ihrer Milde, ihrer tiefen ethischen Bedeutung. Die Menschheit nur der vertriebene Adam, der höchstens an die Pforte des Paradieses wieder hinanstreben kann, oder sich ein Abbild des Paradieses macht und erkennt, daß dies das einzig für ihn Erreichbare ist! Grausamer Gott! möchten wir rufen, wenn uns der Kampf des Lebens in dieser Weise aufgefaßt gezeigt wird. Ist es nöthig, fragen wir, mit Schnaase von dem tiefen Zwiespalt zwischen Natur und Geist auszu-

gehen? Kann die Kunst eine Einheit geben, so giebt es eine Einheit. Warum nicht diese zum Ausgangspunkt nehmen? Jedenfalls wird die Kunst nicht aus dem Gefühl des Zwiespalts zwischen Geist und Natur heraus begonnen. Wo sie ferner aus dem Dienst der Religion frei geworden, sich selbst lebt, kennt sie auf ihrer Höhe wieder keinen Zwiespalt; sie ist dann sich selbst selig. Der griechische Volksgeist, das Alterthum überhaupt ging nicht von einem solchen Zwiespalt aus.

So müssen wir den Ausgangspunkt Schnaase's für die Einleitung einen specifisch christlichen nennen; ein allgemeiner für die Kunst erscheint er uns nicht. Aber ist er jenes, so ist er es in der höchsten gemüthstiefen christlichen Weise. Sollten wir Schnaase danach mit einem Künstler vergleichen, so würden wir in diesen schönen, edel und einfach ausgesprochenen Gedanken, welche in solche Tiefe hineinführen, an Overbeck gemahnt werden. — Die Erklärung des Erhabenen können wir von unserem Standpunkte aus als solche nicht anerkennen. Kann uns nicht auch das Kleine recht deutlich daran erinnern, daß es Schöpfung eines großen Geistes ist? Danach würden wir leicht, wie Brockes in seiner Poesie, den Maßstab für das Erhabene verlieren und Alles würde bei genauer Betrachtung erhaben. Das Erhabene, was Menschenkraft z. B. hervorbringt, weckt es auch nothwendig die Betrachtung über die Größe und Ewigkeit Gottes und über die Kleinheit und Vergänglichkeit seiner Geschöpfe? Wenn auch das Erste, doch nicht das Zweite; das wäre ja ein Widerspruch in sich.

Nach unserer Anschauung stellt sich das Verhältniß zur Natur anders. Wir erkennen z. B. in der lieblichen Blume, im Edelstein eine eigenthümliche Art der Schönheit, bei gedankenhafter Betrachtung ohne wehmüthigen Anklang, weil wir Wirkungen des Geistes darin erblicken. Wir schauen darin Ordnungen ausgeführt z. B. der Regelmäßigkeit, eine Farbenharmonie oder Farben- und Lichtfreude zum Ausdruck gekommen, welche wir in uns wiederfinden, wodurch ein wohlgefälliger Eindruck entsteht. Natürlich kann man dies, da sich Objekt und Subjekt entsprechen müssen, auch so ausdrücken, daß das Subjekt immer das Schöne in die Natur hineinschaue; doch das richtige Verhältniß scheint uns damit nicht gut ausgedrückt. Man wird dadurch leicht zur einseitigen Auffassung gedrängt. Es ist, als ob man sagen wollte: nur im Menschen ist Gott, in der Natur nicht. Wir Menschen aber gehören zur Natur; Gott ist in uns und in der Natur. Aus der uns verwirrenden und wechselnden Vielheit der Natur, aus dem ewigen Strome der Wirklichkeit flüchten wir uns in die Kunst. Die Anforderungen unseres Schönheitsgefühls setzen wir als Ordnung; das vorüberziehende, wechselnde Leben wird darin fixirt. Als Ordnung gegenüber der anscheinenden Willkür, als Festes, Gesichertes im Wechsel bietet die Kunst uns gleichsam den Hafen im sturmbewegten Leben. Sie giebt uns darum das Höchste hinsichtlich unserer Vorstellungen, die Concentration unserer ästhetischen Anschauungen; sie befriedigt uns am vollsten und gewährt außerdem Beruhigung gegenüber dem Wechsel der Wirklichkeit, deren Einheit — die ewigen Ideen, um mit Platon zu sprechen, die zu Grunde liegenden, immer fortwirkenden Urbilder der Erscheinung — dem Menschengeiste nur schwer einleuchtet, weil er nicht leicht von der Erscheinung des Augenblicks zu abstrahiren vermag.

Wir finden das Schöne in der Natur; aber wir müssen es uns ordnen, und hier treffen dann auch unsere ästhetischen Ansichten wieder ganz mit denen des verehrten Meisters zusammen. Ehe er sich zu den Künsten wendet, stellt er als Abschluß seiner Untersuchung über die Idee des Kunstwerks jenen sicheren, aus der Religionslehre der Aesthetik, wie wir sagen möchten, zur Erde niedergezogenen Satz: Die Idee des Kunstwerks ist, um es kurz zusammenzufassen, nichts anderes als die Vorstellung des Gegenstandes im Einklange mit den Anforderungen begeisterten Schönheitsgefühls.

Trefflich weist dann Schnaase die Bedeutung des Symbolischen für die Kunst nach, und schließt es in die ihm gebührenden Grenzen ein. Ueber die Untersuchungen der einzelnen Künste und ihrer Gliederungen, wie Vieles ließe sich da nicht sagen! Wie die Feinheit der Gedanken, die durchsichtige klare Behandlung dieser schwierigen Fragen genügend loben? Die Höhe und Klarheit der Kunstanschauung, dieses ruhige schöne Maß in jeder Hinsicht, die Reinhaltung der Kunstgebiete, der tiefe sinnige Geist, der das Ganze durchleuchtet — Alles das findet gerade hier einen Höhepunkt. Es ist, als ob man durch die Räume eines in den edelsten Verhältnissen erbauten schönen Tempels wandelte. Wenige Bemerkungen seien erlaubt. Muß die Arbeit der Baukunst eine religiöse That sein? Entsteht die architektonische Kunst erst mit dem Bau des Tempels? Eine Erscheinung, welche des Gottes

würdig ist, der überhaupt im Menschen lebt, wäre eine solche Erklärung, welche Schnaase selbst gleich darauf giebt, nicht besser, wegen der Nebenbegriffe, die wir mit dem Worte religiös, verstärkt durch die Tempelforderung, verbinden? Wir meinen, die architektonische Kunst entstehe, wenn die Meister sich bemühen, dem architektonischen Werke „durch die Behandlung der Formen innere organische Einheit, durch die Trennung und Verbindung einzelner Theile den Charakter der Harmonie, Symmetrie und Proportion zu verleihen und es dadurch zu einer Erscheinung zu gestalten, welche des Gottes würdig, das heißt, so weit es innerhalb der Gränzen der unbelebten Natur möglich, seinen Eigenschaften entsprechend sei." Wenn wir diese göttliche Würde fordern, so sind wir nicht auf den Tempel allein in der Architektur hingewiesen. In der Architektur finden wir die räumlichen Grundforderungen, die Ordnungen der Schönheit des Raums und der Materie ausgedrückt; sie giebt die reinen, strengen Grundgesetze unserer räumlichen Anschauung und liegt deshalb auch der bildenden Kunst überhaupt als Muster strenger Gesetzmäßigkeit zum Grunde. Was die Skulptur betrifft, so wollen wir hier der schweren Stunden Erwähnung thun, welche uns früher der Satz Schnaase's gemacht hat, daß nur Körper, welche sich vom Boden ablösen, der Skulptur zum künstlerischen Zwecke dienen können, „weil wir sonst das Gefühl haben, daß z. B. ein Baum nicht selbständig sein, nicht einmal scheinen kann, weil er nothwendig mit dem Boden zusammenhängt und durch diesen mit dem ganzen Weltkörper. Ihn allein darstellen heißt also etwas Todtes, nicht etwas Lebendes bilden." Diese Begründung scheint uns nicht die beste zu sein. Man möge lächeln, aber die Erzeugnisse der sogenannten Kleinkünste, die gemachten Blumen der Putzmacherinnen, die ehernen Bäume des Alterthums haben uns viel Kopfbrechens verursacht und wir haben schließlich für die Skulptur dem Material und dem Werth der Arbeit für einen unbedeutenderen Zweck eine weit höhere Bedeutung eingeräumt, als hier geschieht. Nicht aus dem Grunde, den Schnaase angiebt, sondern wegen der inneren höheren Bedeutung weisen wir der Skulptur hauptsächlich das Reich der Thiere und zuhöchst den Menschen zu, welchen Freiheit der Bewegung, Ablösung vom Boden zukommt. Auch die Antwort, warum die Skulptur der Bekleidung abhold ist, würden wir etwas anders geben. Wir räumen auf dem Höhepunkt der Anschauung dem Körperlichen keine sinnliche Kraft ein, welche den seelenhaften Ausdruck schwächen könne. Im schönen Körper, dessen Ausdruck nicht wegen steter Verhüllung vernachlässigt worden ist, so daß für diesen Ausdruck nur auf die wenigen unbedeckten Theile geachtet wurde, — Gesicht und Hände bleiben uns ja fast allein dafür — da drückt der ganze Körper Seelisches aus; das Gesicht ist deshalb in der Skulptur häufig nicht um einen Ton tiefer gestimmt, damit es mit dem Körper harmonire, sondern der Körper ist um einen Ton höher gestimmt, wodurch nach unserer gewöhnlichen Anschauung das Gesicht herabgestimmt erscheint, weil wir einen größeren Unterschied zu sehen gewohnt sind. Daß auch in das Seelenhafte des Gesichtes der Schatten des Zweideutigen, des Egoistischen, der Sünde hineinfällt, wie Schnaase sagt, und der Bildner durch das Herabstimmen des Seelenhaften auch gleichsam das schlimmere Element dämpft, diese Ansicht scheint uns eine der Folgen jener Grundannahme des Zwiespalts zu sein, gegen welche wir uns namentlich vom künstlerischen Standpunkte sträuben. Ihr großen griechischen Plastiker! Gedankenschatten, wie die eigenwillige Abweichung von der festen Regel der Natur, wie Willkür und Sünde sich in das Seelenhafte des Gesichts mische, haben sich wohl nicht über Euch gelagert, als ihr die holden Gebilde schuft, deren Ausdruck sicheren Lebensglücks uns noch jetzt so entzücken! Freilich ein einseitiger Ausdruck im Gesicht, im Seelenhaften ist nicht schön, so wenig eine einseitige Ausbildung dieser oder jener Körpertheile. Harmonie im seelenhaften Ausdruck wird so gut verlangt wie Harmonie in der Körperbildung. Harmonie ist aber an sich schon eine verhältnißmäßige Ruhe, ein Stehen im Gleichgewicht. Allerdings kommt dabei wieder Alles darauf an, wie wir Schnaase's Ausdruck „Eigenthümlichkeit" fassen. Gewissermaßen kann eine solche Eigenthümlichkeit die Harmonie an sich schon ausschließen. Es ist gar schwer, sich, sobald ethische Beziehungen herbeigezogen sind, sicher auf dem ästhetischen Gebiete zu bewegen! Bei der Tiefe der Schnaase'schen Anschauungen ist es doppelt schwer, das Richtige anzuerkennen und doch wegen ihrer eigenthümlichen Art und Weise vor den falschen Schlüssen zu warnen, die nicht der Meister macht, sondern von Andern leicht gezogen werden können, die nun glauben, richtige Consequenzen zu ziehen und schließlich in einer beschränkenden Religion stecken, während sie glauben, die Kunst zu verfolgen.

Die geschichtliche Bedeutung der Künste beschließt die Einleitung mit einer Reihe der tiefsten und feinsten Betrachtungen. Wie scharf und klar ist z. B. die Einwirkung geistiger Einseitigkeit auf die Kunst ausgedrückt, wo das Geistige außerhalb des Köperlichen gesucht wird und deshalb nur Poesie, Musik und Architektur eine Stätte und Pflege findet. „Es ist hier also eine scheinbare Uebersinnlichkeit, mit welcher aber, weil man das Geistige in der Natur nicht anerkennt, ein praktischer Materialismus nothwendig verbunden ist. Bei diesen Völkern ist der egoistische, einseitige Verstand vorwaltend." Kürzer und treffender kann die Beleuchtung des jüdischen und arabischen Wesens nicht gegeben werden. Ein solcher Satz eröffnet die weitesten Perspektiven. Und aus solchen Sätzen, kann man hinzufügen, ist eigentlich die ganze Einleitung zusammengesetzt! Diese Einleitung ist im Verhältniß zu ihrem Umfang eine der schwerwiegendsten Abhandlungen, welche je geschrieben worden sind.

Die Kunstgeschichte selbst beginnt Schnaase mit Indien. Wenn man die Verwirrung betrachtet, die in der indischen Chronologie noch immer herrscht, die Unsicherheit der bedeutendsten geschichtlichen Ereignisse, in denen selbst Differenzen von einem Jahrtausend und mehr nichts Ungewöhnliches sind, so möchte man Julius Braun Recht geben, daß er in seiner Kunstgeschichte Indien seines chaotischen Durcheinanders wegen lieber ganz bei Seite läßt und mit den Ländern des Mittelmeeres und des Euphrat und Tigris beginnt. Das Alte, das Neue liegt in Indien so unentwirrt beisammen, daß wir auch in der Kunstgeschichte auf sehr unsicherem Boden stehen und die Annäherung an die Wahrheit in den wichtigsten Fällen eine höchst zweifelhafte ist. Ein Beispiel: vor wenigen Decennien begann man wohl die Weltgeschichte mit Indien und führte als den Ausgangspunkt unsres Wissens an: im Jahr 2500 a. C. Buddha. (Siehe z. B. die Zeitrechnungstafeln von Benicken). Jetzt wird der Tod Buddha's auf 543 a. C. herabgesetzt. Wenn Seite 95 die Entstehung gewisser Höhlen jedenfalls vor das 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, in welchem die Einfälle der Araber begannen, angesetzt wird, so war deren Ausarbeitung früher nach Ritter bis in das 8. Jahrhundert a. C. hinaufgerückt. Ein Unterschied von etwa 1500 Jahren! Wenn man sonst überhaupt auch die Bauwerke mit Buddhabildern Jahrtausende hinaufrückte, so ist jetzt ein solcher Umschwung eingetreten, daß z. B. Fergusson behauptet, daß vor Asoka, dem Enkel des Sandracottus (Chandragupta) gar keine Architektur nachgewiesen werden kann. Asoka starb 250 a. C. Welch' eine Veränderung bringt dieser Satz in die ganze indische Kunstgeschichte! Welche, wenn auch nur mittelbaren, Einflüsse anderer Baustile und Völker sind nicht darnach sogleich annehmbar! Man muß sich diese Schwierigkeiten vor Augen halten, um die Mühen des Forschers zu würdigen, der sich in diesem Labyrinthe zurechtzufinden und dem Leser die Hauptwege zu zeigen hat, welche vom Anfang zum Ausgang führen. Besonders haben wir auch hier die schwierige Arbeit des Bearbeiters anzuerkennen, der um eine Bestätigung oder vermuthliche — selten gewisse — Aenderung einer Angabe ein ungeheures Material durchmachen mußte, aus dessen Massen für ihn doch nur ein oder das andere Goldkorn herauszufinden war.

Schnaase's glänzende Vorzüge, die Schärfe und Feinheit der Beobachtung, tiefes Verständniß für die allgemeine Kulturgeschichte, das Geschick, der Fleiß, womit er auf dieser Grundlage die Kunstgeschichte aufbaut und dadurch mit dem ganzen Volksleben und Volksgeist in Zusammenhang setzt — das Alles tritt auch hier im Speciellen in wahrhaft überraschender Weise zu Tage. Ja, die Schärfe der Umrisse, das blendende Licht, welches er häufig auf die Thatsachen fallen läßt, steht zuweilen wie im Widerspruch mit der ruhig-weihevollen, religiös-harmonischen Grundanschauung, welche in der Einleitung sich zeigt; man muß sich verwundern über die umfässende Skala von Stimmungen und Tönen, über welche der Meister gebietet. Meinen wir doch so leicht, daß da, wo das Maß so sinnig eingehalten wird, nicht die volle schlagende Kraft vorhanden sei; bedenken wir doch so selten, daß ein schönes Maß die Harmonie der extremsten Kräfte in sich schließt.

Etwas mehr Uebersichtlichkeit in der indischen Architektur verlangen heißt vielleicht den Autor oder seinen Bearbeiter auffordern, auf Kosten der Genauigkeit oder Gewissenhaftigkeit mit dem Stoffe umzuspringen. Und doch ist der Leser glücklicher, wenn über das Vorhandene kurzweg disponirt wird und er sich einbilden kann, er wisse nun das Genaue, als wenn er sich selber in dieser Beziehung mühen muß und die, an und für sich ganz richtige, Unsicherheit behält. Allein dies ist Schuld der Dinge, nicht des Buches.

Vergleichend mit der ersten Ausgabe wollen wir unter den zahlreichen Aenderungen und Hinzu-

fügungen nur hervorheben, daß die frühere Annahme, wonach der Buddhismus die älteste Architektur in Indien hervorgebracht habe, aufgegeben erscheint. Sie wird jetzt für unwahrscheinlich erklärt, im Gegensatze also auch zu dem oben angeführten Fergusson und dessen Ansicht. Nach der jetzigen Annahme steht schon bei den alten Brahmanen vor Buddha eine Architektur zu vermuthen. Die angeführten Gründe hiefür sind allerdings gewichtig, doch ist nicht zu übersehen, wie das aus dem Mahabharata angeführte Wort nur undeutlich für die Architektur spricht. Bedeutet es nämlich „Schoppen zum Opfern", so fällt allerdings die Annahme von der Neuheit der Architektur seit Buddha. Denn ein solcher ist, wie richtig bemerkt wird, ein Tempel. Bedeutet es aber „Altar", so ist nichts damit bewiesen, denn ein Altar und ein Tempel sind grundverschiedene Werke. Es scheint hier ein ähnlicher Streit zu sein, wie hinsichtlich der Germanen, wo Tacitus im Allgemeinen den Tempelbau verneint, und doch verschiedene Stellen nur auf Tempel, oder doch auf umhegte Plätze mit Altären und bergenden Schoppen zu beziehen sind. — Als Nebenbemerkung möge hier noch stehen, daß die Grotten und Kolosse von Bamiyan wohl richtiger bezeichnet werden, wenn man sie auf der Gränze von Afghanistan und Turkistan liegend nennt, als im Zwischenland von Indien und Persien. — Der zweite Abschnitt, Babylonier und Assyrier, ist so gut wie ganz neu hinzugekommen. Es galt hier, die vielen, wichtigen Entdeckungen zu verwerthen, die seit dem Erscheinen des Schnaase'schen Werkes in den Euphrat- und Tigrisländern gemacht worden sind, wo ja gleichsam eine neue Welt gefunden worden, ähnlich wie um den Anfang dieses Jahrhunderts und seither die ägyptische. Wir gehen hier nicht auf den Streit über den Grad der Wichtigkeit dieser Entdeckungen ein, ob man nach ihnen die früheren Ansichten über die Entwicklung der Kunstgeschichte völlig umstoßen könne. Es ist noch lange nicht genug Schutt in Babylon und Ninive weggeräumt worden, um sichere Urtheile zu fällen und endgültig abzuschließen. Für die Euphrat-Tigrisländer wie auch für Aegypten handelt es sich vor allen Dingen um Zeitbestimmung der Baudenkmäler, sodann um die Kenntniß des gleichzeitigen Zustandes in Kleinasien, um die Beeinflussung der Völker richtig zu erkennen. Aehnlich wie in Indien werden auch dort eine Reihe von Ereignissen in der Zeitgeschichte herabgesetzt, die Entstehung von Bauwerken gleichfalls — kurz auch hier wie fast bei allen Untersuchungen dieser durch eigentliche Geschichtsschreibung bisher wenig sicher gestellten Zeiten ein Reich der Irrungen, der Vermuthungen. Um so größer, anreizender freilich erscheint es, in dies Chaos Licht zu bringen. Obwohl wir nicht zu denen gehören, welche sogleich erschrecken, wenn ein Forscher bei Verfolgung eines neuen Wegs nun in seinem Eifer vielleicht über das Ziel hinausschießt oder „zu weit geht" und obwohl wir z. B. der Ansicht sind, daß Julius Braun hinsichtlich seiner Auffassung der alten Kunstgeschichte nicht genug gewürdigt worden ist, so können wir doch nicht umhin, Lützow's umsichtige Ruhe sehr zu loben, womit er den schwierigen Fragen entgegentritt und sie zu beantworten sucht. Umfassende Studien, ruhiges bestimmtes Urtheil, Klarheit des Ausdrucks, überhaupt die Vorzüge nach Inhalt und Form, derentwegen Lützow's Name ein wohl bekannter ist, lassen diesen Abschnitt sich würdig in die älteren Schnaase'schen Abschnitte einreihen.

Auf die Leistungen der Kunstgeschichte in den letzten Decennien können wir Deutschen stolz sein. Wenn aber die Besten genannt werden, dann steht Schnaase in jeder Hinsicht vornan. Sein Werk ist der Stolz, ist ein Schatz für unsere Nation. **E. L.**

Anleitung zum Landschaftzeichnen nach der Natur. Von E. Brunner. Bern in Kommission der Dalp'schen Buchhandlung. 1866. 8.

S. Z. Wir können das vorliegende anspruchslose Werkchen Künstlern und Dilettanten auf das Wärmste empfehlen, da beide in demselben einen gewiß nützlichen Begleiter ihrer sommerlichen Streifzüge finden werden. Auch für den geübten Künstler wird mancher Fingerzeig, manche klare, übersichtliche Anschauung desselben in den widerspruchsvoll auf ihn wirkenden Eindrücken des täglichen Schaffens werthvoll sein. Der Dilettant aber, der Freund landschaftlicher Schönheit überhaupt, wird in der Mannigfaltigkeit und wechselvollen Fülle der ihn umgebenden Natur einen sicheren Leitfaden um so dankbarer aufnehmen, je empfänglicher er für Naturschönheit ist. Die Wahl seiner Motive, die nothwendige Beschränkung im Wiedergeben derselben werden ihm Schwierig-

keiten bereiten; da möge er sich denn getrost Rath in diesem Büchlein holen, gewiß wird er genaue, leicht faßliche Angaben über die Vorbedingungen einer guten Zeichnung darin finden. Der Verfasser behandelt zunächst das Verhältniß des Künstlers zur Natur überhaupt, geht dann zum Studium der einzelnen Naturformen über und giebt, auf seine reiche, künstlerische Erfahrung sich stützend, eine Reihe beachtenswerther Regeln über Styl und Technik. Laien pflegen sich gewöhnlich in mißverstandener Bescheidenheit von dem „Genie“ des Künstlers eine übertriebene Vorstellung zu machen, während doch gerade beim Zeichnen und Malen das geschulte Nachdenken, das genau eingehende, verständige Beobachten der Natur mächtige Faktoren für das Zustandekommen eines wirklichen Kunstwerkes sind. Es kann, zum Glück für die Kunstjünger, in den ausübenden Künsten, ganz abgesehen von der eigentlichen Technik, gar Vieles gelehrt und gelernt werden. Diese Anschauung scheint auch den Verfasser des obengenannten Werkchens geleitet zu haben, denn sowohl über die Wahl der Motive als auch über das ihnen entsprechende Format der Zeichnung selbst ertheilt er gründliche Belehrung. Mit Recht warnt er vor gedankenlosem, willkürlichem Weglassen scheinbar unbequemer Einzelheiten, da seiner Ansicht nach ein solches Vorgehen die unfruchtbarste Manier zur Folge haben müßte; desto größeren Werth legt er auf ein genügendes, wiederholtes Durchstreifen der Gegend, auf das eingehende Studium der für jeden Gegenstand passenden und daher vortheilhaftesten Beleuchtung, noch ehe zum eigentlichen Zeichnen geschritten werde. Auf diese Weise sucht er den Künstler zu wirklich nützlichen, später verwendbaren Studien im Gegensatz zu den verführerisch-genialen Skizzen anzueifern. Wiederholt dringt der Verfasser auf Individualisirung, auf Genauigkeit, welche ihm die Grundbedingungen einer charakteristischen Auffassung und Wiedergabe der Natur sind. Allgemeine Formeln für Baumschlag, Kräuter, die Niemand kennt, betrachtet der Verfasser als sichere Zeichen des Verfalles einer ganzen Kunstrichtung. Es sei uns gestattet, hier nur beispielsweise an die englische Schule der Landschaftsmalerei zu erinnern, ehe Ruskin und die sogenannten Prä-Raphaeliten sich das jedenfalls bleibende Verdienst erwarben, die möglichste Treue in der Malerei zu predigen.

Die zweite Hälfte der „Anleitung“ enthält die Aufzählung und genaue Beschreibung der für den Zeichner und Maler wichtigsten in Europa vorkommenden Waldbäume und Sträucher. Dann folgen kurze Abhandlungen über die Behandlung von Wasser, Himmel, Staffage und Architektur, aus welchen der Künstler, welcher Richtung er auch angehören möge, ebenfalls mannigfache Belehrung schöpfen wird.

Korrespondenz.

Aus München.

Rathhauspläne. — Das neue Kunstvereinsgebäude. — G. Neureuther's Polytechnikum. — Architektur und Landschaft. — Neuigkeiten der Plastik und Malerei. — Aus der Schack'schen Galerie und dem Kunstverein. — Die alte Pinakothek.

Ende Juli 1866.

Kaum dürfte es Jemanden befremden, daß, nachdem man eben beginnt, ganz Deutschland neu aufzubauen, es Ihrem Korrespondenten ein wenig schwer ankömmt, sich unter dem Lärm dieser Veränderung einigermaßen darauf zu besinnen, was denn indessen bei uns noch für andere weniger umfassende Baulichkeiten in Angriff genommen und weiter geführt worden sind. Viele giebt es deren begreiflich nicht, indessen zeugen einige davon unstreitig von richtiger Erkenntniß unserer Bedürfnisse. — Da wir in unserem vortrefflichen Isar-Athen z. B. nach der Meinung vieler Leute seither ziemlich übel berathen waren, so kann es nur erfreulich erscheinen, daß die Väter der Stadt jetzt, da guter Rath so theuer geworden, zunächst an ein neues Rathhaus dachten. Etwas weniger als mit dem Vorhaben selber kann man sich dagegen mit der Art einverstanden erklären wie die Sache angegriffen wurde. Ursprünglich nämlich bestand die ächt bureaukratische Absicht, den Bau vom städtischen Ingenieur so schmuck- und würdelos wie möglich aufführen zu lassen, ganz wie es für ein großes Gemeinwesen erforderlich, wenn dasselbe, nachdem es seit einem halben Jahrhundert der Hauptsitz der deutschen Kunst gewesen, der allein es seinen Ruhm und seine Blüthe verdankt, einmal gründlich beweisen will, daß es doch nicht das Geringste gelernt habe. Diese für unser Magistrats-Kollegium

so charakteristische Intention stieß indeß bei den Gemeindebevollmächtigten auf sehr entschiedenen Widerspruch, in Folge dessen man dieselbe zwar nicht geradezu aufgab, aber sich doch entschließen mußte, auf dem in solchen Fällen nicht mehr ungewöhnlichen Wege einer öffentlichen Konkurrenz das gleiche Ziel anzustreben. Denn welchem Wissenden wäre es etwa zweifelhaft, daß man bei jeder öffentlichen Konkurrenz immer Jemanden in Petto gehabt hat, dem man die Sache zuschanzen wollte?

Das Wettrennen wurde also ausgeschrieben, versteht sich mit dem wünschenswerth unklaren Programm und möglichst kurzem Termin, so daß eine Theilnahme beschäftigter, also der in der Regel berühmtesten Architekten von vornherein fast ausgeschlossen war und endlich, um dieselben vollends abzuschrecken, ohne die Verpflichtung, daß der Verfasser des besten Plans auch den Bau erhalte. Man wird demnach zugeben, daß man sich bei uns auf dergleichen Dinge gerade so gut versteht wie anderwärts.

Nichts destoweniger fanden sich, angelockt von der an sich wirklich herrlichen Aufgabe, einige Dutzend Konkurrenten, unter deren Arbeiten sich auch einige sehr tüchtige Leistungen befanden, die von dem Schiedsgericht unseres Erachtens ganz richtig klassifizirt worden sind, so sehr man auch den Spruch desselben angegriffen hat. Nur die Nichtertheilung eines ersten Preises durch dasselbe möchte allerdings schwer zu rechtfertigen sein, nachdem doch einmal ein Entwurf als der beste anerkannt wurde und es auch ohne Zweifel war. Dieser rührte bekanntlich von Professor Lange und Sohn dahier her und ist sicherlich nicht nur die trefflichste Arbeit des Künstlers selber, sondern auch überhaupt eine sehr ausgezeichnete Leistung. Wenn sich auch gegen die innere Eintheilung manches einwenden ließ, so waren solche Mängel bei der Kürze des gestellten Termins gar nicht zu vermeiden, die eine gründliche Durchbildung der Aufgabe kaum erlaubte. Lange's Projekt, wie ein anderes, das ebenfalls einen Preis erhielt und, wohl von einem Schüler Semper's herrührend, sehr schöne Ideen zeigte, sind beide in italienischem, dem Klassizismus mehr oder weniger zuneigenden Renaissance-Stil gedacht, und das Lange'sche erfreut besonders durch die große und einfache Anschauung der Form, die uns oft abhanden gekommen zu sein scheint, wie aus der Mehrzahl der übrigen Pläne hervorging, die größtentheils eine starke Anarchie des Geschmacks und der Bildung bekundeten. Es zeigte sich dabei auf's Neue, wie schwer es unsern Künstlern aller Gattungen noch immer wird, sich zu entschließen, ihren Geschmack an dem Besten zu bilden, was überhaupt geleistet worden, während doch gerade der Mittelmäßige von solchem Studium fast noch mehr gefördert und getragen wird als der wahrhaft Geniale. Trotzdem bequemen sich die wirklich Begabten immer noch eher dazu, wie auch dießmal der Augenschein lehrte.

Lange's ausgezeichnete Arbeit durch Uebertragung der Ausführung zu belohnen, wie dieß nicht mehr als billig wäre, scheint der Magistrat einstweilen durchaus nicht gesonnen, sondern weit eher dazu aufgelegt, aus den verschiedenen Plänen eine neue olla potrida durch einen alten Protégé bereiten zu lassen, ein Verfahren, gegen welches man um so entschiedener protestiren müßte, je häufiger man es sich in Deutschland erlauben zu dürfen glaubt. — Zeigt hier das System der Konkurrenzen allerdings seine gewöhnlichen Schattenseiten, so hat man dagegen von demselben beim Bau unseres neuen Kunstvereins gleich Umgang nehmen zu dürfen geglaubt. Das Gebäude ist bereits unter Dach, und scheint im Ganzen befriedigend zu werden. Hier böte sich eine sehr schöne Gelegenheit für die Münchener Künstler, ein Zeugniß der Leistungs- sowohl als besonders der Aufopferungsfähigkeit der jetzigen Kunstperiode, die beide gleich interessant wären, zu liefern, indem man sich zu einer gemeinsamen Ausschmückung des Baues mit Fresken vereinigte. Warum sollte es dem Zusammenwirken vieler nicht möglich sein, etwas wirklich Originelles und Schönes zu schaffen, ohne daß es dem Verein oder dem Einzelnen gar zu große Opfer auferlegt, wenn der erstere die Kosten deckte, die letzteren die Arbeit umsonst lieferten? Die große Aufgabe ließe sich ja bequem in viele kleine zertheilen.

Ist hier der Bau bald seinem Ende zugeführt, so wächst dagegen der des kolossalen Polytechnikums von Neureuther erst aus dem Boden heraus. Da dieses schöne Unternehmen später eine eigene Besprechung in der Zeitschrift erhalten wird, so kann ich mich darauf beschränken, das erfreuliche Factum zu konstatiren, daß alle diese Gebäude Zeugniß dafür ablegen, wie man auch bei uns überall wieder zum Renaissance Stil, als dem für unsere Bedürfnisse passendsten greift, wenn den Architekten nicht von Außen ein Anderes aufgenöthigt wird.

Bekanntlich war dieß beim Maximilianeum der Fall, dessen Bau jetzt nach dem Tode des Königs nur langsam im Innern fortschreitet. Nichts destoweniger hat das Gebäude in der Meinung Vieler seither sehr gewonnen durch die imposante Silhouette, die es auf der zwischen beiden Isarbrücken liegenden Promenade des Gasteigberges zeigt, die, kürzlich dem Publikum eröffnet, München unstreitig um seinen schönsten Spaziergang bereichert hat, dessen malerischer Reiz die früher angelegte Abtheilung vom Maximilianeum bis Bogenhausen noch überbietet. Es wird in Deutschland sehr wenig so reizende Stadtprospekte geben als dieser, welchen des Hofgärtner Effner's großes Talent durch kluge Benützung des Terrains und geschickte Verwendung einer herrlichen Baumvegetation großentheils neu geschaffen hat. — Man kann auf diesem herrlichen Vermächtniß des unvergeßlichen Königs nicht lustwandeln, ohne sich über die blendende Wirkung des Gegensatzes von der harten Bestimmtheit der ruhigen Linien der Architektur und der weichen, lockern, flimmernden der Bäume, sowie der Verdoppelung aller dieser Reize durch den Spiegel des Wassers zu freuen und sich zu wundern, daß die moderne Landschaftsmalerei im Ganzen noch immer so wenig Vortheil aus dem Zusammenwirken dieser drei Faktoren zieht, während Claude dieß gerade so unübertrefflich verstand, und Poussin Milet, Canaletto u. A. ihm so viele Erfolge verdankten. Selbst Rottmann, der es noch am meisten pflegte, hat doch bei weitem nicht so bewußt diese Poesie des Kontrastes benützt als jene Meister. Dazu sind seine Architekturen nicht bestimmt, sein Wasser nicht spiegelnd, seine Bäume nicht locker und flimmernd genug. Hier ist noch ein großes Feld für die Fortschritte moderner Landschaftsmalerei, welche die Stoffe in der Behandlung selten scharf genug unterscheidet und in dieser Hinsicht besonders von der Photographie noch Manches lernen könnte.

Wir haben schon früher auch der Skulptur denselben Vorwurf machen müssen, dem doch die griechische der klassischen Zeit mit solchem Glücke aus dem Wege ging. Oder wäre es möglich, Haare und Fleisch, feine und dicke Gewänder, Metall und Leder noch eleganter zu behandeln, feiner von einander zu unterscheiden und dadurch gegenseitig zu heben als sie es thut? Außer Rauch's Büste von Rietschel wäre mir wenigstens nichts Modernes bekannt, wo die Behandlung des Stofflichen z. B. an die der Meduse Rondanini oder des Michelangelo hinanreichte.

Selbst bei den dekorativen Figuren des Giebelfeldes findet sich ja noch solche Charakteristik bei Phidias; daß sie ihm da auch für die Wirkung in die Ferne gelang, ist erst recht ein Triumph seiner Kunst, den die gothische Skulptur z. B. nur zu sehr vermissen läßt. Nichts destoweniger ist auch hier Aehnliches wenigstens anzustreben möglich, wie uns die Figuren Knabl's an der neuen Haidhauser Kirche, Christus am Kreuz, Maria und andere Heiligen nicht ohne Erfolg zeigen.

Da wir wohl nächstens auf die Thätigkeit dieses begabten Künstlers speziell zurückkommen werden, so bleibt hier von Leistungen der Bildhauerei blos noch Zumbusch's Statue des Grafen Rumford für das Forum der Maximiliansstraße zu erwähnen übrig, deren Modell kürzlich in die Gießerei gewandert ist. Der berühmte Gründer des englischen Gartens und der Suppenanstalten ist bei geschickter Behandlung des Kostüms so dezidirt aussehend vorgeführt, daß man fast wünschen könnte, daß auch gewisse neuere Generale etwas mehr von dieser mit dem spanischen Rohr statt dem Kochlöffel bewaffneten Energie gezeigt haben möchten. — Auch einige halblebensgroße Marmorfiguren aus den Wagner'schen Opern, Siegfried, Lohengrin, Brunhilde, der fliegende Holländer &c. hat der Künstler für S. Majestät den König vollendet, die ebenso sehr für seine leichte glückliche Erfindungsgabe wie für die Beharrlichkeit in den Neigungen des fürstlichen Mäcen's zeugen.

Unserer Meinung nach weniger gelungen war das Resultat, welches der unermüdliche Eifer desselben hohen Bestellers bei E. Ille's in Aquarell gemaltem Cyklus aus Lohengrin erreichte. Solche Darstellungen vieler Scenen auf einem Blatt nach der Art kindlicher Kunstperioden haben in der Regel etwas Verwirrendes, auch wenn die Formengebung besser, die Charakteristik weniger zur Karrikatur neigend ist, als sie hier auftreten.

Ob auch mit sehr viel höherer künstlerischer Potenz entworfen, zeigten doch die ebenfalls für S. Maj. ausgeführten und im Kunstverein ausgestellten Zeichnungen Kaulbach's zu Schiller's Tell, Don Carlos und der Braut von Messina eine ähnliche Tendenz, durch übertriebene Geberden und karrikirte Züge über die innere Kälte und Leere der Empfindung theatralisch zu täuschen. Sie gehören zu dem Schwächsten, was der Künstler bis jetzt geschaffen. — Ist bei der Scene aus Tell, die uns den um

Hülfe flehenden Baumgarten als Hauptfigur und Tell nur ganz nebenher im Hintergrund zeigt, die auffallende Aehnlichkeit des ersteren mit dem Verbrecher aus verlorener Ehre nicht zu verkennen, so wenig als in den Umstehenden die mit anderen oft gesehenen Kaulbach'schen Figuren, so ist doch hier wenigstens die Scene mit dem allbekannten großen Geschick des Meisters dargestellt, wenn auch gerade der Tell am ungenügendsten und süßlichsten. Bei Karlos an der Leiche des Posa aber und der Isabella, die ihre beiden Söhne dem Volke präsentirt, ist die Kälte und Gleichgültigkeit, mit welcher der Künstler sich offenbar seinem Stoff gegenüber befand, geradezu auffallend. Auf beiden Bildern sind eigentlich nur die Schufte lebensfähig. Kaulbach hat offenbar diese Art von Illustration gründlich satt, sonst würde er schwerlich seiner so wenig würdige Arbeiten haben vom Stapel laufen lassen, an denen selbst der rein artistische Theil der Zeichnung und Modellirung nicht der rühmlichste ist. Wenn man die Welt nur als aus Narren, Schurken und Eseln bestehend schildert, so muß dieß offenbar realistisch und nicht in glatt antikisirender Form geschehen, sonst empört dieser Widerspruch zwischen Form und Inhalt, um so mehr als Kaulbach's Kraft wie immer, so auch hier, ausreicht uns zu packen, wenn auch nicht zu überzeugen oder gar zu erfreuen und zu erheben, wie ihm dieß bei Schilderung der Renaissance so schön gelang. Schlottert also der Mantel edler klassischer Formen unangenehm um die Schultern des allermodernsten Lumpengesindels, das uns Kaulbach als Helden und Staatsmänner vorführt, so steht er um so besser Böklin's anakreontischem Hirtenknaben, der über die Sprödigkeit einer Quellnymphe klagt, während sie selber in der Grotte hinter ihm verborgen schalkhaft lauscht. Die so ganz einfache Empfindung der ersten Liebessehnsucht ist hier mit bezaubernder Anmuth und Glaubwürdigkeit angedeutet, mit ächt künstlerischem Reiz übergossen. In der schlichten Art pompejanischer Gemälde behandelt, weht eine solche Schönheit und Frische aus dem jugendlichen, beinahe lebensgroß gemalten Körper und der trefflich gelungenen landschaftlichen Umgebung, ist die Empfindung so ganz harmonisch mit der Form in ihrer naiven antiken Einfachheit und Natürlichkeit, daß man dieses Produkt unbedingt für das beste erklären darf, was der Künstler bis jetzt geschaffen.

Die Schack'sche Galerie, deren Zierde das Bild geworden, hat noch viele andere Bereicherungen erhalten. Zunächst einen Hafis am Brunnen von Feuerbach. Während der Dichter selber im Grunde etwas sehr Modernes hat, sind dagegen einige weibliche Figuren voll Anmuth und Natürlichkeit.

Lindenschmidt hat Göthe's Fischer in lebensgroßer Gruppe geschildert, bei der das Heimliche, Glühende, Berauschende der Scene koloristisch sehr gelungen ist, ebenso die Modellirung der nackten Figur des Fischers von einer in Deutschland noch immer ungewöhnlichen Feinheit, und das Ganze hat unstreitig, trotzdem daß die weibliche Figur im Ganzen weniger glücklich durchgebildet erscheint, einen eigenthümlich elementarischen Zauber, der uns das wollüstig Lockende des Wassers in heißen Sommertagen gar wohl versinnlicht. — Eine ganz besondere Bereicherung hat die Galerie wieder durch einige Kopien Lenbach's, speciell die der berühmten Tizian'schen Venus aus der Tribune in Florenz und des ebenda befindlichen Porträts des Ariost erhalten, die ein so feines Verständniß aller koloristischen Reize und Eigenthümlichkeiten des Meisters zeigen, daß sicherlich jeder sie für Originale halten würde, der diese selbst nicht kennte. — Auch ein eigenes Porträt des Künstlers, etwa in der Weise Rembrandt's, zeigt uns große Fortschritte in der Entwickelung eines hervorragenden Talents. Auf den Ausstellungen des Kunstvereins trugen unstreitig Enhuber's herrliche Illustrationen zu Melchior Meyr's Novellen den glänzendsten Erfolg in diesem ganzen Jahr davon. Da uns aber demnächst das Vergnügen wird, uns ganz speciell mit dieser so ungewöhnlichen Produktion zu beschäftigen, so genügt es hier nur denselben zu konstatiren. Im Uebrigen sind Ihrem Referenten von Figurenbildern ihrer fein koloristischen Stimmung halber „badende Kinder" von Schwörer erinnerlich, ebenso durch Delikatesse der Ausführung Genrestücke von Seiz und Seb. Zimermann; sehr erfreulich war auch die talentvolle Komposition und leichte Behandlung in der Darstellung eines polnischen Lagers von Braud. Wie sehr endlich die Horschelt'schen Zeichnungen aus dem Kaukasus durch meisterhafte und haarscharf lebenswahre Charakteristik eine seltene Erscheinung bilden, ist den Lesern dieses Blattes erst neulich vom Meister selbst gezeigt worden. Außerdem wäre ein Viehstück von Braith, ferner treffliche Landschaften von Lier, Ebert, Ludwig, Schertel, Noerr und Cloß nicht zu vergessen.

Kotzebue hat soeben ein großes Schlachtenbild, die Erstürmung von Narwa unter Peter dem

Großen vollendet, das uns die bekannten ausgezeichneten Eigenschaften dieses Künstlers dießmal hauptsächlich von der koloristischen Seite her zeigt, da ihm kaum je solche Tiefe und ernste Pracht der Farbe gelungen, deren Entwickelung durch die ruhige Komposition: „Peter mit seiner Suite der in der Ferne vorgehenden Erstürmung gespannt zusehend", besonders begünstigt wird. Indeß ist das Koloristische sicherlich nicht das einzige Verdienst des Künstlers, in noch höherem Grade ist es wohl die Kraft, mit der er uns mitten in die jedesmalige Scene versetzt, so daß wir auch nicht einen Augenblick zweifeln, daß sie so ausgesehen haben möchte. Auch das große malerische Talent, die geistreiche Freiheit und der Humor, mit dem er sie schildert, stellt ihn den besten alten Künstlern gleich, wenn er sie nicht gar übertrifft. — Bei der Erwähnung der Alten kann ich nicht umhin, hier noch schließlich unserer Pinakothek zu gedenken, die seit der Ernennung von Ph. Folz zur Stelle des Direktors viele und sehr nützliche Reformen erfahren hat, so daß dem Referenten und seinen Freunden wenigstens einmal die Genugthuung wird, von ihren jahrelangen Bemühungen einen Erfolg zu sehen. Sind die Uebelstände des Gebäudes auch nicht ganz zu heben, so sind sie doch zu vermindern, wie Folz's Bestreben mit gutem Erfolg zeigt. — Ich komme wohl auf die Sache zurück, speciell auf die Restaurationen. — Sehr der Verbesserung bedürftig ist freilich zunächst noch der Katalog, und es ist mir eine angenehme Pflicht, hier zu erklären, daß ich nach genauer Untersuchung von Mündler's Ausstellungen an demselben mit der Mehrzahl seiner Vorschläge zu Namensänderungen ganz übereinstimme. Nicht mit allen, sicherlich; aber seine Arbeit ist dennoch in hohem Grade dankenswerth, und wenigstens Dr. Margraff könnte meines Erachtens gar nichts Besseres thun, als sie möglichst zu berücksichtigen, anstatt sich auf eine Opposition zu verbeißen, die ganz unmotivirt ist. —

Friedrich Pecht.

Neue Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen
im Juni 1866.

Durch die besondere Verwendung des zu Athen in Diensten der königl. preußischen Gesandtschaft weilenden Archäologen, Herrn Dr. Köhler, ist es mir möglich geworden, die der Welt bisher und wahrscheinlich auch fürderhin verborgen gehaltenen Ueberreste zu sehen, welche man in den jüngsten Tagen an der Südostecke der Akropolis ausgegraben hat.

An dieser Stelle nämlich fällt der sonst ebene oder geebnete Fels der Akropolis steil ab und ist mit Schutt und Steinen die Ebene des Plateau's hergestellt, in ähnlicher Weise, wie auch an der Tempelterrasse zu Jerusalem die Südostecke durch Unterwölbung mit den übrigen Theilen auf gleiches Niveau gebracht wurde. Deshalb ist bekanntlich die Südostecke des Parthenon auf breite Steinmauern mit Strebepfeilern gegründet, während alle andern Theile als Basis den natürlichen, gewachsenen Fels haben.

Nach Zerstörung des alten Parthenon im ersten Perserkriege warf man fast allen Steinschutt und alle Architekturfragmente, wahrscheinlich in der Absicht, um für den neuen Bau ebenen Platz zu gewinnen, in die Tiefe der Südostecke. Hier wurden nun in den jüngsten Tagen wieder Trümmer, Stücke von Cellaquadern, Hängeplatten, einzelne architektonische Gliederungen, Theile von Wand und Decke u. dgl. ausgegraben, neben kleinen Bronzefigürchen, Thongefäßen und Scherben; außerdem Marmorgefäße, Marmorfragmente und Aehnliches aus später Zeit.

Unzweifelhaft gehören, schon dem schweren dorischen Stile nach zu urtheilen, die gefundenen Architekturfragmente jenem ersten, durch die Perser zerstörten Parthenon an, und wenn auch an und für sich nicht von großer Bedeutung und Zahl bis jetzt, so erscheinen sie doch deshalb wichtig, weil sie über die farbige Bemalung der Architektur in dieser frühen Zeit Aufschluß geben; freilich noch nicht genügend und vollständig. — Der Stein der Ueberreste ist Kalk, der sogenannte Poros (πῶρος); er ist grobkörnig und löcherig. Wo er bearbeitete Flächen zeigt, ist derselbe mit einer Stucklage vielleicht von 1 bis 2^{mm} Dicke überzogen, erstlich um feine Gliederungen und dann, um den leichten Auftrag der Farbe zu ermöglichen. Welcherlei Art das Bindemittel des Farbkörpers ist, wäre durch eine chemische Analyse festzustellen; wahrscheinlich, wie in andern Fällen, eine wachsartige oder harzige Masse.

Man hat bis jetzt entdeckt:

1. Mehrere Quaderstücke, zwischen 5—8 Zoll hoch, von unbestimmter Längen- und Breitenausdehnung, da nur die Stirnfläche derselben gut erhalten ist. Die bearbeitete Fläche ist bestuckt und überzogen mit einem feurigen Karmoisinroth, welches einen kleinen Stich in's Bräunliche hat. (Nicht aber das sogenannte Pompejanisch-Roth.) Mitunter ist die Farbe etwas abgefallen und sieht das Weiß des Stucks durch.

2. Ein Stück Hängeplatte mit dorischen Mutulen, auf welchen sich je 18 Tropfen befinden. Die Mutulen mit den Tropfen sind mit dem feurigsten Ultramarinblau (nicht etwa Kobalt) überzogen. Der Trennungsraum zwischen denselben und das Plättchen unter den Mutulen tragen beide die obenerwähnte, tiefrothe Farbe mit dem Anfluge von Bräunlich. Das Stück hat etwa eine Länge von 3—3½ Fuß.

3. Ferner ein Stück Fries, aus Plättchen, Karniesstab und senkrechter Platte bestehend, etwa 2 Fuß lang. Am Plättchen ist keine Farbe mehr zu erkennen. Der Karnies ist mit Herzblättern bemalt und zwar in folgender Weise: die Blätterumrisse sind leicht in den Stucküberzug eingeritzt, ebenso die Blattrippen; diese und die Umfassungen der Blätter sind roth bemalt mit blendendem Zinnober, die Blattfüllungen ultramarinblau. Die entstehenden Dreiecke zwischen den Herzblättern an der Unterkante des Karniesstabes haben meergrüne Farbe. Die Platte zeigt selbst keine Farbe mehr, wohl aber die Spuren eines aufgemalten Mäanders, dessen Zeichnung ebenfalls in den Stucküberzug vorgeritzt war.

Außer diesem Friestheil wurden noch mehrere kleinere von ähnlicher Beschaffenheit aufgefunden.

4. Ferner am Tage zuvor, ehe ich die Gegenstände sah, einige Deckentheile, Fragmente vielleicht 1″—2½″ lang und schmal, ohne jegliche bestimmte Form, aber bemalt mit dem feurigsten Ultramarinblau, so frisch, wie nirgends bei den übrigen Trümmern. Diese Steine waren, als ich sie sah, noch ganz feucht. Nach einiger Zeit erblassen die Farben, sobald sie die tausendjährige Erdfeuchtigkeit verloren haben, fast gänzlich. Mit Wasser angenetzt, treten sie wieder einigermaßen hervor.

5. Außerdem hat man auch noch Theile der alten Dachdeckung aufgefunden. Es bestand dieselbe in einer Ziegeldeckung und zwar ganz, nach dem Princip der späteren Marmoreindeckung angeordnet, in seitlich aufgebogenen Thonplatten und diese bedeckenden Hohlziegeln. Mit Palmetten gezierte Stirnziegel krönten das Kranzgesimse. Sie sind von der bekannten rothbraunen Farbe der terra sigillata und haben aufgemalte Zeichnungen von tiefem, glänzendem Schwarz. Auch kleine, wahrscheinlich der Dachbildung angehörige Karniesleistchen von terracotta wurden aufgedeckt; sie tragen aufgemalte Herzblätter von derselben glänzend schwarzen Farbe.

Die gefundenen Erzfigürchen sind in alterthümlichem Typus gehalten, steif und klein und ohne besondere Bedeutung. Was von größerem Werthe war, zerstörten entweder die Perser, oder die Griechen brachten es in die neuen Tempel, ebenso die Tempelgefäße und Weihgeschenke.

Ebenfalls von nur geringer Bedeutung sind die aufgefundenen Thongefäße, klein und ohne Figurenschmuck. Doch konnte ich dieselben nicht genau genug betrachten, da wir die Scheune, in welcher die Ueberreste in wirrem Durcheinander aufbewahrt werden, wieder verlassen mußten; denn es ist überhaupt nicht gestattet, — aus welchem Grunde, ist mir unerklärlich, — diese Sachen zu sehen oder gar aufzunehmen.

In Hinsicht auf die erstgenannten Architekturfragmente, welche erstlich darlegen, daß der alte Bau des Parthenon nicht aus Marmor, wie der Perikleische, sondern aus Poros emporgeführt und mit Stuck überkleidet war und zweitens, daß diesen Stucküberzug Malereien ornamentaler Art bedeckten, wäre doch besonders mit Bezug auf die immer noch schwebende und vielfach räthselhafte Frage der griechischen Polychromie eine Veröffentlichung sehr wünschenswerth und geboten.*) — Leider hat man keine Triglyphen entdeckt, auch noch keine Metope und keine Säule. —

*) Wir wollen bei dieser Gelegenheit auf die wichtigste frühere Literatur über den oft besprochenen Fund des älteren Parthenon hinweisen. Den Anfang der Publikationen machte das treffliche Werk von F. C.

Außer diesen spärlichen Ausgrabungen auf der Akropolis hat man bei dem Eisenbahndurchschnitt nach dem Piräus, an der Stelle des äußeren Kerameikos, woselbst die Helden und verdienten Männer des Vaterlandes beerdigt wurden, neuerdings Stelen und Grabbilder aufgedeckt, auch architektonische Fragmente. Unter den ersteren befinden sich einige sehr schöne Darstellungen, indessen Nichts von überraschender Neuheit oder Bedeutung.

Sonst geschieht Nichts für die Antiquitäten von Athen. Im Theseion stehen noch immer die aufgefundenen Skulpturwerke in buntem Durcheinander eng zusammengedrängt und hintereinander geschichtet. — Um ernstliche und erfolgreiche Nachsuchungen anzustellen, dazu fehlen die Geldmittel, und außerdem scheint das griechische Volk unserer Tage im großen Ganzen weder Interesse noch Verständniß für seine großen Vorfahren und deren Kunstbestrebungen zu besitzen.

Karlsruhe, Juli 1866.

G. Kachel, Architekt.

Michelangelo's Madonna in Brügge.

Die Kirche Notre Dame in Brügge enthält auf dem Altar ihres südlichen Querschiffes ein lebensgroßes Marmorbild der sitzenden Madonna mit dem Kinde, ein Werk, daß sicher den edelsten plastischen Schöpfungen des italienischen Cinquecento beizuzählen ist und von jeher als eine Arbeit des Michelangelo galt. Dies war freilich nur eine Tradition, aber eine sehr gewichtige, weil man sie bis nahezu in die Entstehungszeit des Bildwerkes verfolgen kann. Albrecht Dürer im Tagebuch seiner niederländischen Reise — diesen kostbaren Aufzeichnungen, deren Werth noch immer nicht genügend gewürdigt ist — sagt bereits: „Darauf sahe ich das Alabaster Marienbild zu Unser Frauen, das Michelangelo von Rom gemacht hat." Dennoch sind stets viel Zweifel über Michelangelo's Urheberschaft ausgesprochen worden, bis neuerdings Herman Grimm in seinem „Leben Michelangelo's" mit Glück die schon von englischen Schriftstellern ausgesprochene Ansicht bewies, dies sei die Schöpfung, welche Michelangelo's Schüler und Biograph Condivi mit folgenden Worten erwähnt: „Er schuf ferner in Bronze eine Madonna mit ihrem Kinde im Schooß, welche von gewissen flandrischen Kaufleuten aus dem Hause der Moscheroni, einer in ihrer Heimat angesehenen Familie, um hundert Dukaten gekauft und nach Flandern gesandt ward." Die Moscheroni sind die Familie Moscron aus Brügge, welchen diese Kapelle zu eigen war; der Grabstein eines 1571 verstorbenen Pierre Moscron liegt unmittelbar vor dem Altar. Und so bleibt nur das Bedenken übrig, daß Condivi von einem Bronzewerk statt von einer Marmorarbeit spricht. Aber er selbst hatte das Werk ja nie gesehen, und so ist solche Verwechslung wohl möglich, ebenso wie der Irrthum Vasari's erklärlich ist, der, den Condivi lediglich ausschreibend, das Werk zu einem Relief machte.

Den vollen und abschließenden Beweis hierfür — sollte nach Grimm's Auseinandersetzungen noch ein Zweifel in dieser Frage geblieben sein — bin ich jetzt im Stande zu geben. Auf einem Blatte der im British-Museum bewahrten, im Jahre 1859 von der Familie Buonarroti erworbenen Handzeichnungen Michelangelo's habe ich seinen ersten Originalentwurf zu diesem Werke gefunden. Die Haltung der Figuren, die ganz von vorn gesehene Maria, der höchst annmuthig bewegte Knabe, der zwischen ihren Knieen steht und sich lieblich in ihren Schooß schmiegt, sind in dieser flüchtig mit der Feder hingeworfenen Umrißskizze wie in dem ausgeführten Werke zu finden, aber die Gestalt der Madonna ist nicht bekleidet, sondern nackt. Wir haben also hier die erste, der Natur abgelauschte Studie des Werkes, welche der Künstler machte, sobald das plastische Grundmotiv vor seinem Geiste aufgetaucht war.

Was nun aber besonders interessant ist, diese Skizze bietet uns einen sicheren Anhalt zur Datirung des Werkes. Dasselbe Blatt (Inventarnummer: 1859—6—25—564) enthält, außer den vier ersten Zeilen eines Sonettes und einigen Kinderfiguren, noch auf der Vorder- und Rückseite

---

Penrose: „An investigation of the principles of Athenian architecture". Vergl. ferner Beulé, L'Acropole d'Athènes, Bd. II., S. 5 ff., L. Roß, Archäol. Aufsätze, I., 126 und Fr. Strack, in Gerhard's Archäol. Zeitung, 1862, Nr. 160, wonach es denn doch wohl unzweifelhaft ist, daß auch nicht unbeträchtliche Theile des älteren Parthenon bereits aus Marmor bestanden. Ueber die Triglyphen und Metopen, sowie über die der nördlichen Burgmauer eingefügten, offenbar unvollendeten Säulen findet man ebenfalls an den angeführten Orten genauere Nachweisungen. Die neuesten Funde scheinen jedenfalls, abgesehen von der willkommenen Bereicherung unserer Kenntniß der achitektonischen Polychromie, nichts wesentlich Neues zu bieten. A. d. H.

Studien zu mehreren der berühmtesten Figuren aus dem Karton der badenden Soldaten, wie dieselben uns durch den Kupferstich Marcanton's bewahrt sind. Demnach gehört die Madonna derselben Zeit an, in welchem die ersten Ideen zu diesen malerischen Hauptwerk, dessen Auftrag Michelangelo im Jahre 1504 erhielt, entstanden.*) 1505 wurde der Künstler von Julius II. nach Rom berufen, also muß die Vollendung der Madonna vorher fallen. Condivi erwähnt das Bildwerk auch so ziemlich an rechter Stelle, indem er es zwischen die Kolossalstatue des David und den Karton einschiebt, und H. Grimm hätte nicht nöthig gehabt, willkürlich von ihm abzuweichen und die Madonna mit großer Sicherheit als das erste Werk von Michelangelo's damaligem florentinischen Aufenthalt, welcher der Vollendung seiner Pietà in Rom (1499 oder 1500) folgte, hinzustellen. Daß sie, wie er sagt, als ein Nachklang der Pietà erscheint und daß für ihre Vollendung „ihm damals eigentlich allein Zeit übrig blieb", konnte unmöglich ein hinreichender Beweis sein.

Eins allerdings ist richtig. Durch dieses Bildwerk, welches recht eigentlich im Höhepunkt von Michelangelo's Schaffen entstanden ist, geht noch jene reine Schönheit, wie wir sie in seinen Jugendwerken, dem entzückenden Engel in S. Domenico zu Bologna und der Pietas, finden. Hier ist er frei von der leisesten Ahnung jener Ausschreitungen, die seine späteren und berühmtesten Schöpfungen, trotz ihrer titanischen Größe, schon zu den Vorboten des Manierismus stempeln. Solche Lauterkeit des plastischen Stils, solche edle, maßvolle Schönheit, ja selbst eine solche Vollendung der bildnerischen Durchführung hat der Meister kaum je mehr erreicht. Von höchster Anmuth ist der Gegensatz zwischen der graciösen und doch durchaus natürlichen Bewegung des Kindes und der vollkommenen Ruhe Maria's. Wie schmiegt es sich an sie, in ihr schön geworfenes Gewand hinein, ihr Knie mit der linken Hand umfassend, seine Rechte in ihre Linke legend, während sie mit der andern Hand ein Buch hält, das auf ihrem Schooße ruht! Das feinste Lebensgefühl zeigt sich in der Behandlung des Nackten. Wie unübertrefflich ist namentlich die linke Kinderhand gemacht. Störend ist nur das Polirte des Marmors (das Albrecht Dürer glauben ließ, es sei ein Alabasterwerk). Höchst eigenthümlich ist auch die Behandlung des Haares bei dem Knaben, wunderschön das Gewand. Man könnte vielleicht manchmal einen weniger malerischen Effekt wünschen, wie er durch das Tiefgehen der Falten entsteht, aber gerade dies zeigt auch wieder die technische Vollkommenheit der Arbeit. Bei dem Anblick von rechts her berührt eine stark aufgebauschte Mantelpartie minder angenehm, aber sie ist nothwendig, um dem Kopfe des Kindes als Stütze zu dienen. Was aber dem Werke den größten Reiz verleiht, das ist das Seelische in den Zügen, das die Schöpfung zu einer im besten Sinne eigentlich modernen macht. Mutter und Kind schließen die Augenlider nahe aneinander, die oberen senkend, die unteren heraufziehend, was beiden einen Ausdruck eigener Süßigkeit und holden Nachsinnens giebt; und doch wieder beide so verschieden; er das echte Kind, sie, bei aller Lieblichkeit, von jener Erhabenheit und Strenge, wie sie der Gottesmutter gebührt. — Die Madonna in Brügge kann man unter Michelangelo's Schöpfungen nicht hoch genug stellen. Es wäre zu wünschen, daß man einen Gypsabguß derselben bald in jeder unserer größeren öffentlichen Sammlungen sähe.

Alfred Woltmann.

Notiz.

Griechische Antiquitäten und Gegenstände der Kleinkunst sind kürzlich in einer interessanten Sammlung nach Paris gekommen, welche der Archeologe F. Lenormant**) im Auftrage des Kaisers Napoleon auf einer Forschungsreise durch Griechenland zusammengebracht hat. Es finden sich darunter verschiedene attische Vasen mit elegant gezeichneten und in mehreren Farben ausgemalten Figuren, eine Anzahl Terrakotten aus Athen, Korinth, Theben, Thespiä &c., ferner Schmucksachen von Gold, irdene Geräthschaften u. s. w.

---

*) Uebereinstimmend hiermit setzt auch J. C. Robinson in seinem Katalog des South-Kensington Museums, 1862, S. 132 die Madonna von Brügge unter die Werke aus den Jahren 1503—4. A. d. H.

**) Nähere Angaben über die Resultate der Lenormant'schen Forschungen finden sich, von Illustrationen begleitet, in dem Augustheft der Gazette des Beaux-arts.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Apollo und Marsyas,

Oelgemälde von Rubens, im Besitze des Herrn Isaac Pereire in Paris.

Von

Otto Mündler.

Mit Abbildung.

Das Bild des großen Meisters, der — sei es in dem ehrwürdigen Köln, sei es in dem unbedeutenden Landstädtchen Siegen — jedenfalls auf deutschem Boden das Licht der Welt erblickte, und den wir trotz alledem der flandrischen Malerschule und der Stadt Antwerpen mit gutem Gewissen nicht streitig machen können, das Bild des Apollo und Marsyas, von dem die Leser eine Abbildung im Holzschnitte vor sich sehen, giebt uns die erwünschte Veranlassung, ein Versäumtes nachzuholen. Eine Ausstellung alter Bilder nämlich, welche seit den ersten Tagen des Mai, unter ein und demselben Dache mit den Werken der lebenden Künstler, die Beschauer anlockte, und jetzt erst, nach Verlauf von 3 Monaten, sich anschickt, ihre Thore zu schließen, zählte von Anfang an unser Bild unter ihre größten Zierden. Wir haben am Schluß unserer Uebersicht über den dießjährigen Salon (im VI. Hefte der Zeitschrift) dieser Ausstellung gedacht, seitdem aber nicht Gelegenheit gefunden, darauf zurückzukommen.

Solche Ausstellungen alter Gemälde, den über die Hauptstadt oder gar über das ganze Land vertheilten Privatsammlungen entnommen, gehören in England schon längst zu den regelmäßig wiederkehrenden Einrichtungen und die höchste Aristokratie, ja der Hof selbst rechnet es sich zur Ehre an, jeden Sommer der British Institution ihre volle Theilnahme zuzuwenden. Nicht so in Paris, wo bis jetzt nur unregelmäßig und ohne Prinzip, bald zu diesem, bald zu jenem wohlthätigen Zwecke, in gutem oder schlechtem Lokal, in mehr oder weniger gelungener Auswahl, solcherlei Ausstellungen alter sowohl als neuer Bilder veranstaltet worden sind. Zu einem wohlthätigen Zwecke war denn auch diese letzte Ausstellung in's Leben gerufen worden; aber so beschränkt und von religiöser Parteifärbung getrübt war der Standpunkt, daß eifrige Katholiken nicht minder als strenggläubige Protestanten sich von jeder Betheiligung lossagten, ja daß sich Einzelne sogar des Besuchs gewissenhaft enthielten, um nicht eine ihnen mißliebige Sache zu fördern. Wer hätte solche Engherzigkeit in unsern Tagen in Paris für möglich gehalten? Andere Rücksichten, darunter der Mangel eines Zutrauen einflößenden Namens an der Spitze, hielten andere Liebhaber von der Betheiligung ab, und die Namen, die nur durch ihre Abwesenheit glänzten, wogen die dabei vertretenen zum mindesten auf. Immerhin aber sendete die Kaiserin aus ihrem Privatbesitz eine, wenn auch nicht ganz tadellose Auswahl von zwölf, meist kleinen, Bildern der holländischen und französischen Schule, darunter eine miniaturartige Gebirgslandschaft, von der Hand des Pferdemalers Philip Wouwerman, deren malerischer Reiz und künstlerische

Vollendung jede Vorstellung übersteigt. Auch die im Frühjahr hier anwesende Großfürstin Marie von Leuchtenberg betheiligte sich durch Einsendung einiger in der jüngsten Zeit erworbener Bilder. Nicht weniger als 82 Namen zählt die Liste der Beitragenden, unter denen obenan stehen: Graf Duchatel, die Gebrüder Pereire, M. E. Dutuit aus Rouen, der anspruchslose Besitzer einer der ersten Privatsammlungen, die gegenwärtig in Frankreich noch bestehen; Marquis de Colbert-Chabannais, Frau Schickler (die Wittwe des bekannten Berliner Crösus) und Marquis Léon de Laborde, der gelehrte Verfasser des Werkes über die Kunst der Renaissance in Frankreich, und des „Catalogue des Emaux de la Galérie du Louvre." Dieser letztgenannte Liebhaber entäußerte sich, zu Gunsten der Ausstellung, eines kostbaren Erbstückes, des von seinen Großeltern überkommenen Familienbildes von Greuze, in belebter Komposition und als Genrebild aufgefaßt. Der unvergleichliche Maler des zarten, jugendlichen Fleisches, der bewußten Unschuld und der sinnlichen Grazie hat sich in diesem Werke, das seiner besten Zeit angehört, selbst übertoffen und eine lebhafte Vorstellung von dem Glücke der Häuslichkeit gegeben. Wir sehen das freudige Bewußtsein dieses Glückes aus den Augen des Vaters leuchten, der, von der Jagd heimkehrend, überrascht an der Thüre stehen bleibt beim Anblick der jungen Mutter, die von den Liebkosungen ihrer sechs Kinder, darunter eines an der Brust, bestürmt und fast überwältigt wird. Von Greuze, diesem Liebling der heutigen Generation, zählte die Ausstellung im Ganzen überhaupt nicht weniger als 24 Bilder.

Als das Bedeutendste und Kostbarste, was dem Beschauer vorgeführt wurde, läßt sich füglich das große Bild des Memling bezeichnen, welches General d'Armagnac als Beute aus Spanien mitgebracht und Graf Duchatel aus seinem Nachlaß in Bordeaux erworben hat: die Mutter mit dem göttlichen Kinde, zwei Heilige und die Familie des Stifters, bestehend aus dem Vater mit sieben Söhnen und der Mutter mit ihren Töchtern, an der Zahl ein volles Dutzend! Das Bild, von unbezweifelter Aechtheit und trefflicher Erhaltung (nur leider etwas lebhaft geputzt,) mißt 5 Fuß Breite und 4 Fuß Höhe. Winzig dem Maße nach, aber dem großen Bilde an wunderbarer Vollendung aller Theile noch überlegen und wohl sicher die Perle der ganzen Ausstellung ist ein zweites Bild desselben Meisters, Hans Memling, eine heilige Familie umgeben von den sechs jugendlichen Heiligen Katharina, Agatha, Cäcilia, Lucia, Margaretha und Barbara, in einer reizenden Landschaft, dem berühmten Reliquien-Schrein der h. Ursula im Johanneshospital zu Brügge in keiner Beziehung nachstehend. Das unschätzbare Werk ist Eigenthum des Herrn Gatteaux, des bekannten Stempelschneiders-Institut-Mitgliedes, und nach dessen Tode dem Museum des Louvre bestimmt.

Bei dieser flüchtigen Erwähnung der im Vorübergehn berührten Ausstellung mag es sein Bewenden haben. Lassen wir uns aber auch die Gelegenheit nicht entgehen, einen Blick in das Hotel des Faubourg Saint-Honoré zu werfen, wo im Spätherbst (wenn diese Zeilen die Oeffentlichkeit sehen), der Apollo und Marsyas des Rubens längst schon wieder seine alte Stelle eingenommen haben wird. Wie Stand und Adel Verpflichtungen auferlegen, so auch der Reichthum. Jener Reichthum namentlich, der in unsern Tagen, wie nie zuvor, in Folge der auf schwindelnde Höhen getriebenen Spekulation, durch urplötzliche Erfolge Geldmächte schafft, von denen Monate zuvor Niemand geträumt, jener Reichthum vor Allem hat in dem weiten Gebiete dessen, was durch Geld zu erreichen ist, kein wirksameres Mittel, seinen eigenen Ursprung vergessen zu machen, und für den brutalen Besitz unermeßlicher Mittel gleichsam Verzeihung zu erwirken, als eine großmüthige Unterstützung der Künstler und Anlage glänzender Kunstsammlungen. Dies haben auch die Gebrüder Pereire sehr wohl begriffen und haben daher nicht lange gezögert, ihrem ungeheueren Besitz

die Weihe der Kunst zu verleihen. Bei Errichtung des palastartigen Wohngebäudes, dessen Hinterseite mit anstoßendem Garten gegen die Champs Elysées gewendet ist, wurde die gewölbte Decke des größten der Gesellschaftssäle einem der tüchtigsten Meister der jungen Malerschule, Al. Cabanel, zur künstlerischen Ausschmückung überlassen. Cabanel, dessen Oelbilder nicht durch den Reiz einer harmonischen Färbung glänzen, hat die zu entschiedene Strenge seiner Zeichnung in den weichen Fluß ätherischer Bewegungen aufzulösen und durch heitere Pracht des Farbenspiels eine festlich erhöhte Stimmung hervorzubringen verstanden. Ein anstoßender Saal enthält Friese und Pilaster, mit arabeskenartigen Verzierungen von Gendron bereichert, dessen Name durch seine „tanzenden Willis“, die in leichtem Schwung bei Mondenschein über dem Wasser hinschwebenden Elfen, auch auswärts wohl bekannt ist. Eine eigentliche Galerie, von oben beleuchtet, ist nur im Erdgeschoß, von M. Emile Pereire bewohnt, angebracht worden. Diese enthält alte Bilder aller Schulen und Zeiten, von einer altflorentinischen Kreuzigung und einer bezeichneten heiligen Familie des Victor Carpaccio, bis zu einem Männerbildniß von Raphael Mengs, mit stattlicher Perücke, einem abstoßend häßlichen Altweiberkopf des prosaischen Balthasar Denner, und einem Bacchanal des Joh. Victor Platzer, dessen verwickelte Kompositionen uns gemahnen wie ein Fiebertraum, dessen knittrige Gewänder wie von Flittergold zu rauschen, dessen bunte Farbentöne wie Raketenfeuer zu krachen und zu platzen scheinen. Beschränkter im Umfang, aber tadelloser in der Auswahl ist die im ersten Stocke, in den Wohnzimmern des Herrn Isaac Pereire vertheilte Sammlung von Bildern der niederländischen und französischen Schule. Dort glänzt denn auch, namentlich bei Kerzenbeleuchtung — das jenem Raume zuströmende Tageslicht ist ungenügend, — alle seine Nachbarn überstrahlend, unser Apollo und Marsyas, eine Komposition von sieben Figuren, auf Holz gemalt, und auf einen Raum von genau einem Meter Breite und 72 Centimeter Höhe zusammengedrängt. Die Figuren haben eine Höhe von höchstens 15 Zoll.

Bilder des Rubens in diesem Maßstabe gehören zu den Seltenheiten, indem, wie bekannt, sein gewaltiger Geist sich lieber in dem Maße der natürlichen Größe bewegte, und zudem die ihm zu Theil gewordenen Aufgaben vorzugsweise große Flächen bedingten. Ferner ergiebt sich aus der Anhäufung von Aufträgen, die von nahe und fern, von Kirchenverwaltungen und von gekrönten Häuptern ihm zuströmten, — seiner vielfachen anderweitigen Beschäftigungen nicht zu gedenken, — daß Rubens sich in den meisten Fällen mit Ausarbeitung der Skizzen und Entwürfe begnügen, und die Ausführung selbst seinen Schülern und Gehilfen überlassen mußte. Höchst genußreich ist denn aber auch für ein Auge, dem das richtige Verständniß aufgegangen, der Anblick eines jener seltenen Werke, welches nicht skizzenhaft, nicht flüchtig andeutend nur, sondern in allen Theilen vollendet, dabei mit höchster künstlerischer Freiheit, die Gedanken die dem schöpferisch erregten Geiste des Meisters und seiner befruchtenden Einbildungskraft entsprungen, von seiner eigenen, beseelten Hand in festen Zügen auf die Fläche geschrieben darbietet. Die Galerie des Louvre besitzt ein Bild, welchem diese Vorzüge — in rein malerischer Beziehung unbedingt die höchsten — in ungewöhnlichem Maße eigen sind, und mit diesem Bilde, dem vielbewunderten „Auszuge Loth's aus Sodoma“, von dem Künstler sogar bezeichnet mit Namen und Jahreszahl (1625), hat das unserige die größte Verwandtschaft, so daß es dazu beinahe als Seitenstück gelten könnte. Auch ist das letztere, allem Anschein nach, eben um dieselbe Zeit entstanden, als der Künstler, im vollen Mannesalter, seine höchste Meisterschaft erreicht hatte. Der Apollo ist mit sehr geringen Abänderungen derselbe, den Rubens in der großen Komposition des Olymps angebracht hat, einem der Bilder aus der Folge der Medicis-Galerie im Louvre. An diesen Kompositionen arbeitete er zwischen 1622 und 1625. Ließe sich mit Bestimmtheit behaupten,

was nur wahrscheinlich ist, daß die erste der beiden den Apollo begleitenden Musen das Bildniß der Helene Forment, Rubens' zweite Gemahlin ist, so könnte das Bild sogar nicht früher als 1630 oder 1631 fallen, da er sich mit jener reizenden 16jährigen Patrizierin erst Ende 1630 vermählte. Bekannt ist übrigens, daß jene kleinen, ausgeführten Bilder des Rubens meistens aus seinen letzten Lebensjahren stammen. Daß bei der hohen Vortrefflichkeit des „Apollo und Marsyas" weder Kopien, noch Wiederholungen im Großen, noch selbst ein Stich bekannt geworden, ist zu verwundern. Rubens selbst scheint den Vorwurf noch ein- oder mehremale behandelt zu haben, wenigstens besitzt die königliche Galerie zu Madrid „aus der Schule des Rubens" einen Apollo und Marsyas, wo der siegreiche Gott mit dem Lorbeer bekränzt wird; und die Sammlung van Suter in Gent besaß im vorigen Jahrhundert eine dritte Komposition von vier Figuren, welche mit dem Namen des Rubens und unter dem Titel: Tmoli judicium, gestochen worden ist. Die beiden letzteren Bilder haben lebensgroße Figuren.

Durch keinen äußeren Umstand empfohlen, lag der Pereire'sche Apollo und Marsyas, wer weiß wie lange Zeit schon, in unverdienter Vergessenheit, bis vor wenigen Jahren das ausgezeichnet schöne und zudem von keiner unberufenen Hand je berührte Bild vollständig zu Ehren kam. Solcher Rehabilitationen und gleichsam Entdeckungen bleiben unserer Zeit wohl noch manche vorbehalten, während andrerseits mehr als ein Kunstwerk, mehr als ein in öffentlichen Galerien bewundertes Bild, dem unvermeidlichen Schicksal entgegengeht, über kurz oder lang seinen erborgten Nimbus schwinden zu sehen.

Bemerkungen

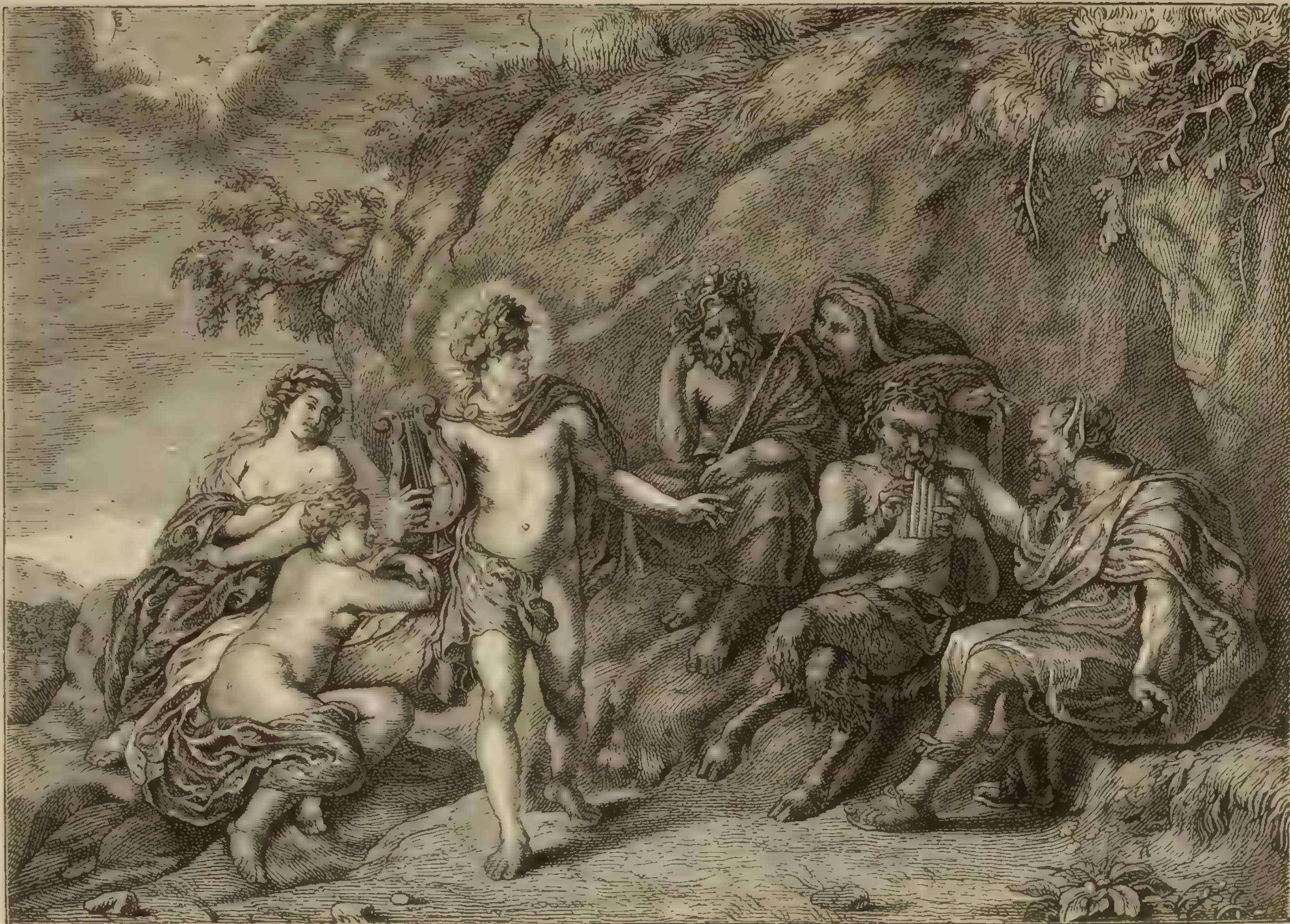
zu der

Geschichte der modernen französischen Malerei von Dr. Julius Meyer.

Von **Fr. Vischer.**

Ueber diese gediegene Schrift hat sich bereits eine unserer achtungswerthesten Autoritäten, W. Lübke, höchst anerkennend ausgesprochen (Beil. zur Augsb. Allg. Zeitung vom 8. und 9. Juni d. J.). Ich beschränke mich auf wenige Bemerkungen über ihren allgemeinen Werth, dem es an ferner eingehender Beleuchtung gewiß nicht, wohl auch in diesen Blättern nicht fehlen wird, und beeile mich sodann einen Punkt in's Auge zu fassen, worin die Kunstphilosophie und die Kunstgeschichte eine wichtige Frage miteinander abzumachen haben und worin meine Ansicht nicht mehr ganz dieselbe ist, wie zur Zeit, als ich meine Aesthetik schrieb.

Bausteine zu einer Geschichte der neueren französischen Malerei lagen in unserer Literatur zerstreut umher; sie warteten schon lange auf einen Baumeister und haben in Meyer den richtigen gefunden. Er hat nach Zuführung einer Fülle von Material, das er selbst gehoben, den Baustoff so geordnet, daß ein wohlgefügtes Ganzes, ein wirkliches und fertiges Bild vor uns tritt. In seinem Urtheil über französische Kunst und Poesie schwankt der Deutsche unstet zwischen Ueberschätzung und Unterschätzung; bald trübt ihm Eifersucht den Blick, bald ist er übertreibender Bewunderer. Meyer hält die Wage mit steter Hand, vergißt nie die Zweiseitigkeit aller menschlichen Dinge, läßt Licht und Schatten ohne parteiische Einrede ruhig wirken. In seinen Seitenblicken auf die deutsche Malerei ist er ab und zu wohl einmal auch zu deutsch, d. h. allzu gerecht — mit Klopstock zu sprechen —



APOLLO UND MARSYAS.

Oelgemälde von Rubens in der Sammlung von Isaak Pereire in Paris.

Zeitschr. f. bild. Kunst. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

gegen das Fremde. Der Energie, womit der Franzose das eigentlich Wirksame ergreift und der entsprechenden Technik sich bemächtigt, wird die durchsichtige Gedankenmalerei und die Unzulänglichkeit des formellen Leistens in unserem Kunstleben an manchen Stellen mit scharfem Tadel gegenübergestellt. Zur ganzen Gerechtigkeit nach beiden Seiten hätte, wenn der Verf. sich einmal auf Vergleichungen einließ, doch auch gehört, daß er da und dort wärmer sich erinnert hätte, was wir auf alle Fälle sind und haben. Sagt man einmal mit Strenge, was z. B. einem Cornelius fehlt, so sollte auch gesagt werden, was ihm eigen ist und worin uns die Franzosen schwerlich jemals einholen werden; wer unsere Schwächen beleuchtet, der müßte auch unsere Kräfte in's Licht stellen, müßte auch zeigen, was wir gerade in jener Richtung der Kunst, die auf vollen malerischen Schein verzichtet, an Fülle der Erfindung, Großheit und Anmuth der Form doch aufzuweisen haben, — natürlich, ohne daß darum unserem Zurückbleiben hinter dem feurigeren Nachbar, was den Nerv lebendiger Technik betrifft, das Wort geredet würde. Doch dieß führt eigentlich auf eine objektive Frage, und zwar eben auf jene, die ich zu besprechen gedenke; ich wollte aber zuerst vom Verdienste des vorliegenden Buches reden.

Meyer schaut die Kunst im innigen Zusammenhang mit dem politischen, gesellschaftlichen, literarischen Leben der Nation. Daß man das Gebiet, dessen Geschichte man darzustellen unternimmt, nicht isoliren, sondern mit dem Gesammtleben organisch zusammenhalten soll, das ist ein längst erkanntes Gesetz für alle Geschichtsschreibung. Mit frischem und hellem Blick erkennt Meyer die Fäden, die Analogien, die Reflexe zwischen seinem und den anderen Gebieten, lebhaft und überzeugend weist er sie auf. Wie die ganze Sinnesweise, wie Staat, Gesellschaft, Sitte des achtzehnten Jahrhunderts in den Werken der la Grenée und Vanloo, der Natoire, Doyen, der Boucher und Fragonard, ihren rauschenden Salons voll frivol graziöser Götter, Allegorien und Heiliger, ihren Gärten voll koketter Schäfer und Schäferinnen, wie das Römer-Pathos der Revolution im deklamatorisch aufgeregten und doch kalten Klassizismus der David'schen Schule, wie die Restauration mit ihrer Neubelebung mittelalterlicher Mystik, zugleich aber die aufsteigende romantische Dichtung in der Farbenmagie und dem Linientaumel eines Delacroix, in der Liebe zu ritterlichen und der Poesie entnommenen Stoffen, in der durchbrechenden Subjektivität der Auffassung und träumerischen Unruhe der Darstellung sich spiegelt, wie zugleich ein energischer Realismus, Ausdruck der unerbittlichen und gewaltigen Wirklichkeit, welcher die Träume der Republik gewichen waren, schon von Gros eingeleitet, von Géricault kraftvoll entwickelt, dann von der romantischen Schule zum Grassen und Häßlichen getrieben wird, um aus einer zerrissenen Formenwelt desto ergreifendere Tiefen der Stimmung, der dämonisch gährenden Seele scheinen zu lassen, — dies Alles ist im Geiste der echten, konkreten Geschichtsschreibung dargestellt und zugleich der weitere Gang, wie ihn der zweite Theil zu verfolgen hat, auf's Einleuchtendste vorbereitet: „Der Realismus erwartet seine Abklärung, seine Versöhnung mit dem Idealismus, wie er sie, obwohl nur auf bedingte, noch weitere Entwickelungen in Aussicht stellende Weise in Delaroche findet."

Der Kunsthistoriker bedarf freilich noch anderer Eigenschaften, als des organischen Blickes in den inneren Zusammenhang der Kunst mit dem realen und idealen Leben der Völker: die richtige Sinnlichkeit, Auge und Nerv muß er mitbringen, und die Sprache muß ihm biegsamer Stoff sein zum Ausdruck des lebendig Geschauten. Die Schilderung von Stilen und Werken der bildenden Kunst durch das Wort ist eine der schwierigsten Aufgaben; von einem Ersetzen der Anschauung kann natürlich nicht die Rede sein; es gilt nur, die Phantasie des Lesers zu wecken, daß er sich ein annäherndes Bild erzeuge, wobei ihm denn auch Nachbildungen (deren das Buch einige — zwar nicht gleichmäßig gelungene —

enthält) zu Hülfe kommen mögen. Niemand, der die Charakteristiken der Meister und Schulen, die Beschreibung einzelner Gemälde in diesem Werke liest, wird daran zweifeln, daß der Verf. im Besitze der geforderten Naturgabe ist, daß er sie durch vieles und fleißiges Sehen ausgebildet, zur Reife gebracht hat und daß er das innere Bild im Worte lebensvoll zu reproduciren weiß.

Was aber diesen Kräften die höhere Einheit giebt, das ist die kunstphilosophische Bildung des Verfassers. Die wissenschaftliche Aesthetik und die Kunstgeschichte reichen sich hier die Hand und wirken in innigem Bunde. Wir dürfen nicht als allgemeine Forderung aufstellen, daß der Historiker mit der Philosophie vertraut sei; sinnvolle Empirie gelangt auf dem Wege der Induktion zu den Gesetzen, den leitenden Standpunkten; der vorgedachte Begriff kann zum Vorurtheil werden, den Blick für das Thatsächliche trüben, abstumpfen, zu gewaltsamen Auffassungen, zu Entstellungen, falschen Eintheilungen führen. Um so mehr werden wir uns freuen, wenn die Deduktion und Induktion rein zusammentreffen. Man erkennt sogleich aus den ersten Kapiteln, daß der Verf. in der Aesthetik, wie sie von der Hegel'schen Schule aus sich weiter und selbstständiger entwickelt hat, zu Hause, daß er gewohnt ist, den Stoff und die einzelne Reflexion auf philosophisch gedachte Grundbegriffe zurückzuführen, man stößt, wenn man selbst von diesen Untersuchungen herkommt, sozusagen auf einen speziellen Landsmann, vernimmt die eigene, die heimische Sprache, und warum soll man nicht gestehen dürfen, daß eine solche Begegnung herzlich wohl thut? Nur etwas breitspurig wird manchmal die Bewegung durch den doppelten Apparat, den sie mit sich führt, den kunstphilosophischen und den empirischen; der gedankenbepanzerte Mann zählt zu den Schwerbewaffneten und hat nicht die Raschheit des Peltasten.

Es ist nicht die Absicht dieser Bemerkungen, in das Einzelne des Werkes weiter einzugehen; es gilt hier mehr einer Begrüßung als einer Beurtheilung, und ich gehe kurzweg auf den Punkt zu, von dem ich gesagt habe, daß ich ihn aufnehmen wolle, um von einer in meinen eigenen Ansichten vorgegangenen Wendung Rechenschaft abzulegen.

Der Historiker muß Tendenz haben. Tendenz soll hier nichts Anderes heißen, als: bestimmte Idee von dem Wohinaus der geschichtlichen Bewegung, die er darstellt. Die Kunstgeschichte hat es mit zwei Hauptfaktoren zu thun: dem Stil und den Stoffen. Der Stoffbegriff führt aber auf einen höheren: den der Weltanschauung; denn von ihr hängt es ab, wo die Künstler die Stoffe suchen, ja sie erzeugt sich Stoffe und man kann sagen, sie erzeuge sie selbst dann, wenn es vorgefundene sind, denn von ihr hängt es ab, wie sie aufgefaßt, verstanden werden. Welche Stilrichtung und welche Stoffwahl, welches Weltbild ist nun als das Ziel zu erkennen, auf das die Kunstgeschichte lossteuert? Der Geschichtsschreiber der Kunst, der diese Frage sich nicht aufwirft, ihre Beantwortung nicht aus dem Entwickelungsgange der Kunst hervorspringen läßt, ist tendenzlos in dem Sinne, wie er es nicht sein soll; seinem Geflechte fehlt der rothe Faden. In der Geschichte der Malerei ist dieser Faden leichter zu finden, als in anderen Kunstgebieten; die Sache liegt hier, wie es zunächst scheint, ganz einfach. Strebt jede Kunst mit Nothwendigkeit nach der vollen Entwickelung ihrer Darstellungsmittel, so ergiebt sich für die Malerei, daß sie dem Realismus zustrebt; denn ganze Ausbildung der Farbe führt zum völligen Schein der Wirklichkeit, mit diesem ist gegeben, daß die besonderen Züge des Lebens in seiner charakteristischen Bestimmtheit an's Licht heraustreten, damit ist reine Schönheit der Theile des Kunstwerkes nicht vereinbar; während diese hierdurch im Einzelnen verletzt wird, ist sie im Ganzen durch die Harmonie der Gesammtstimmung, durch die Totalität des Ausdrucks herzustellen; dies aber eben ist die Natur des realistischen Stiles. Nun ist gerade hier eine Stelle, wo der Zusammenhang der Stil-Frage mit der Stoff-Frage als ein besonders in-

niger einleuchtet. Mit dem Realismus will die Darstellung einer idealen Gestaltenwelt, deren Fleisch und Blut doch zugleich kein Fleisch und Blut ist, einer Natur, die doch vom Naturgesetze nirgends gedrückt erscheint, offenbar nicht zusammenstimmen. Geisterhaftes geht noch, denn da ist besondere Wirkung des Helldunkels motivirt, das mit seinen magischen Lichtern die härtesten, häßlichsten Züge selbst teuflischer Fratzen so zu übergießen vermag, daß durch die Eintracht der schneidendsten Charakteristik der Phantasie-Schimmer des Ganzen nur erhöht wird; aber das Götterhafte will nicht gehen, denn nicht auf solchen Umwegen soll die Idealität hier gerettet werden, sie verlangt reine Formen, die über den Rissen, Brüchen und Falten der unerbittlichen Wirklichkeit in reinerem Aether schweben. Die Welt, wie das moderne Auge sie sieht, ist eine wunderlose; unsere Anschauungsweise überhaupt führt also ebendahin, wohin die Stilbedingungen der Malerei führen. Somit schien mir im höchsten Gebiete dieser Kunst — sonst ohne Unterschied ihrer Gegenstände Historienmalerei genannt — die Entscheidung nicht zweifelhaft: das Mythenbild soll zwar nicht ganz verurtheilt werden, aber unsere wahre Aufgabe ist das reine Geschichtsbild. Ich habe mich in der Anm. zu §. 695 meiner Aesthetik gegen einen Angriff von Guhl vertheidigt, der mir vorgeworfen hatte, ich wende auf das künstlerisch Darstellbare den groben Maßstab der materiellen Existenz an. Meine Vertheidigung beruft sich dort lediglich auf das Bewußtsein des Künstlers: was im allgemeinen Glauben nicht mehr wahrhaft lebe, das werde dieser, da er nicht außer seiner Zeit stehe, sondern ein Kind ihrer Bildung sei, nicht oder nur in Ausnahmefällen warm und lebendig darzustellen vermögen. An derselben Stelle hätte ich dürfen und sollen geltend machen, was an vielen anderen ausgesprochen ist, ja als leitender Gedanke durch das Buch geht: nicht, weil das Wunderlose geschehen kann oder geschehen ist, nicht um der sächlichen Wahrheit willen wies ich die Kunst vom Mythischen auf das Geschichtliche, sondern weil mir schien, der Gehalt sei dem Bilde tiefer und inniger einverleibt, wenn er nicht in mythischen Figuren personificirt, außer und über der Wirklichkeit schwebe. Ich dachte z. B. an Stoffe wie die Zerstörung Jerusalems; es war damals von dem Kaulbach'schen Bilde öfters die Rede gewesen; meine Meinung war: die Scene der Erstürmung des Tempels so behandeln, so gewaltig in Gestalten, Leidenschaften, Gruppen, Bewegung, Stimmung des Ganzen, daß hieraus allein, ohne Zuthat von Propheten und Engeln, der Eindruck eines großen weltgeschichtlichen Aktes, eines Weltgerichtes hervorginge — das wäre reiner ästhetisch, tiefer künstlerisch, als wenn dieser Eindruck durch jene Zuthaten erzielt werden soll. Ich war mir bewußt, mit meinen Aufstellungen nicht vom Boden des Schönen auf den des Wahren überzutreten. Das Mythische erschien mir als ein Behelf der Phantasie, wodurch sie sich ihre Aufgabe, die ausdrucksvolle harmonische Form zu erzeugen, allzusehr erleichtere; denn ich verstand, wie man sieht, die Sache so, daß es mir vorkam, in den außer- und übermenschlichen Figuren werde der Ausdruck aus den menschlichen und ihrer Natur-Umgebung herausgenommen, daneben hingestellt, ich sah ein Nebeneinander statt eines Ineinander. Etwas Unwille spielte immerhin mit: ich dachte an die anspruchsvolle und marklose christliche Symbolik unserer Nazarener. Uebrigens verkannte ich nie die relative Geltung und das Recht des eingeschränkten Fortbestandes mythischer Darstellungen. Ich wiederholte an der genannten Stelle, was ich in der Lehre von der Phantasie über den ungemeinen Vorschub gesagt hatte, den als „höchst koncentrirte Abbreviatur" der breiten Wirklichkeit der Dinge, das Mythische der Phantasie und Kunst gewähre. „Alles Genre und jedes geschichtliche Bild zeigt uns die Menschenwelt immer nur in einer Beziehung, stellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer besonderen, zunächst immer mehr oder weniger eingeschränkten Seite, nur in den ruhelosen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythischen

Gestalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchste Idee auch nicht schlechthin in ihrer Allgemeinheit, sondern zunächst ebenfalls in einer besonderen Bestimmtheit zur Darstellung, aber durch die Vermittelung dieser Bestimmtheit offenbart sie doch, ohne gleichsam einen Rest zu setzen, ihre absolute Natur; die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. stellt die religiöse Malerei in Einer Person, in der jungfräulichen Mutter des Gottessohnes dar, während wir dieselbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengestalten zusammenlesen müssen" u. s. w. Das Letztere sollte eigentlich heißen: zusammenzulesen haben und doch niemals ganz zusammenlesen. Auch nach der subjektiven Seite habe ich nicht versäumt, den unendlichen Vortheil und Vorschub der mythischen Welt zu beleuchten; es ist an mehreren Stellen gesagt, zu welchem Gewinn es dem Künstler gereiche, wenn er seinen Stoff von der Hand der Volksphantasie bereits aus dem Rohen herausgearbeitet, als einen schon halbfertigen idealen Auszug aus der wirklichen Welt empfange und dieser ihr wohlbekanntes, vertrautes Eigenthum zur reinen Schönheit umgebildet zurückgebe, wenn er gar nicht zu fragen habe, was darzustellen sei, sondern in eine Allen geläufige Welt voll fruchtbarer Motive nur hineingreifen dürfe, die, wenn auch tausendmal dargestellt, immer neu bleibe. Doch räumte ich mehr nicht ein, als daß die mythische Darstellung als Aushülfe, Nebenwerk noch lebensfähig, existenzberechtigt sei; das Bewußtsein, sagte ich, sei doch im Ganzen und Großen aus dieser Sphäre herausgewachsen, ihre Stelle im Mittelpunkte der Kunst für immer verloren, sie sei „an den Rand gedrängt".

Nun muß ich aber zugeben, daß die Sache sich doch anders stellt, wenn man die Schwierigkeiten, die sich der reingeschichtlichen Malerei entgegenstellen, genauer erwägt, als ich gethan habe, und diese genauere Erwägung hat Meyer vorgenommen. Er zeigt, mit welcher Sprödigkeit und Härte die ursprüngliche, nicht in einer zweiten menschlich empfundenen und freundlich nahen Form gespiegelte Stoffwelt dem Künstler gegenübersteht. Er hebt nun vor Allem die Anstrengung hervor, deren es für ihn bedarf, bis er diese Sprödigkeit bezwingt, die Masse von Material, die verwickelte Verstandesarbeit, durch die er sich durchquälen muß, ehe ihm die Seele des Vorganges aufgeht, die Menge von Kenntnissen innerer und äußerer Dinge, die er zu sammeln hat, bis ihm der geschichtliche Stoff zum deutlichen Bilde wird. Er zeigt, wie die Stellung zum Beschauer neue Schwierigkeiten hinzubringt; der Künstler fühlt sich ihm gegenüber unsicher, gelähmt durch die Ueberlegung, welche Stoffe und wie er sie ihm darstellen könne; er fürchtet, unverständlich zu sein, während dem Mythenbilde Verständniß und Theilnahme von vornherein gesichert war. Die Schwierigkeit der Stoffwahl hätte vielleicht für sich, nicht blos angeknüpft an die Beziehung zum Beschauer, genauer aufgezeigt werden dürfen. Sie liegt schon in der unendlichen Menge des Stoffes, wie ich dies in meinem Buche allerdings gezeigt habe; man sieht den Wald vor Bäumen nicht, wenn man nach dem Erlöschen der mythischen Bilderwelt sich der Geschichte gegenüber findet. Ist durch Zufall der Auffindung oder Bestellung nicht ein Stoff schon gegeben, führt natürliche Neigung nicht entschieden zu einer bestimmten Zeit und Art von Stoffen, an welcher Stelle soll gegraben, welches Buch aus der unendlichen Literatur soll durchblättert oder gar durchlesen werden? Und dann, wie leicht täuscht sich der Künstler nicht nur über das, was Anderen einleuchtet, sondern auch über seine eigene Wahl! Wie leicht glaubt er selbst von einem Stoff ästhetisch angezogen zu sein, ihn sich zur ästhetischen Anschauung gebracht zu haben, während er nur menschlich, ethisch, politisch von ihm gereizt, gefesselt ist! Er selbst ist dann getäuschter Zuschauer; daß er dem eigentlichen Zuschauer ein Bild bringt, daß sich nicht ausspricht, ist nur die Folge davon. Nun dazu die Partei Standpunkte, die politischen, die confessionellen! Wie eng wird die weite Welt der Geschichte, wenn man bedenkt, wie wenige Stellen in ihr aus der Klemme dieser

pathologischen Beziehungen frei und unbefangen in das rein Menschliche sich emporheben lassen!

Was sodann der Verf. von dem Kreuze der näheren Veranschaulichung sagt, hätte er wohl nicht auf das historische Genre-Bild zu beschränken brauchen: der Maler, der die großen welthistorischen Momente wählt, hat es ja mit dem Kostüm, den sämmtlichen Kulturformen doch jedenfalls auch zu thun; die Gegenwart mit „der Prosa dieser Formen, dem Mechanismus des öffentlichen Lebens, der gesetzlichen und politischen Zurichtung des ganzen Daseins, die jedes individuelle Heraustreten, jede schwungvolle Bewegung fast unmöglich macht, der knappen Verständigkeit der Sitte, die alle Form in ein einförmiges Einerlei, die Welt der Farben in ein eintöniges Grau auflöst, mit der Einkehr der Bildung nach innen, welche die Erscheinung zum bedeutungslosen Mittel herabsetzt," — all diese Dürre rings umher nöthigt ja auch den eigentlichen Historien-Maler, „sich Kostüm, Lokal, Umgebung erst stück- und lappenweise zusammenzusuchen," erschwert es ihm bitterlich, „sich in den malerischen Reichthum früherer Zeiten einzuleben". Wollte man einwenden, er dürfe ja doch auf die äußerlichen Formen nicht dasselbe Gewicht legen, wie der historische Genre-Maler, so ist zweierlei zu entgegnen; einmal: mit wie viel oder wie wenig Nachdruck betont, diese Formen sollen doch geschichtlich treu gegeben sein; dann: die Anstrengungen, die auch der Geschichtsmaler zu machen hat, um mit einer vergangenen Welt von Kulturformen vertraut zu werden, verführen ihn allerdings eben nur zu leicht, den Lohn seiner Mühe darin zu suchen, daß er nun doch die Außenseite zu sehr betont, unsere Aufmerksamkeit von der lebendigen Gestalt, Bewegung, Geberde, Miene, Ausdruck auf Kleiderschnitt, Waffen, Geräthe, Zimmereinrichtung, Architektur ablenkt, kurz historischer Genremaler wird, wo er Historienmaler sein sollte.

An diesem Punkte möchte ich eine Bemerkung einschalten, die nicht eigentlich in unseren Zusammenhang gehört, aber sich sehr natürlich anknüpft. Sie liegt seitab, weil sie sich auch auf den Theil der Außendinge und Zuthaten bezieht, der dem Maler nicht die geschilderte Verlegenheit bereitet, den er vielmehr zur Nachbildung jederzeit ohne Mühe zur Hand bekommt und vor das Auge bringt: Gewandstoffe, Einzelheiten am Bauwerk, Thiere, Stücke von Landschaft, Lichtverhältnisse, kurz, auf Erscheinungen, die nicht dem Wechsel der Kulturformen unterliegen. Die Anknüpfung aber ist dadurch gegeben, daß es sich hier wie dort von einer Darstellung handelt, die das Aeußerliche, Materielle, Physikalische mit einem Grade von Aufmerksamkeit behandelt, den es im gegebenen Zusammenhang nicht verdient, die uns von Sammt und Seide, Stein und Kalk, Pelz und Klaue, Erde, Sonne und Mond unterhält, wo wir großen Ausdruck, wo wir Ethos suchten; so haben z. B. Piloty's Bilder: Scene vor Wallenstein's Leiche und Nero beim Brande Roms, gewiß ihre Verdienste auch im höheren Theile, aber der untergeordnete — dort z. B. der seidene Vorhang, hier der zerbröckelte Mauerbewurf — ist mit einer Bravour der Spezialität gemalt, daß er uns mindestens ebenso stark fesselt, wie jener, d. h. wie die Figuren und ihr Ausdruck. Ich behaupte nun, daß statt aller anderen Gegengründe gegen solche Behandlung der eine genügt: sie ist **unwahr**, die Höhe der Naturwahrheit in diesem Sinne ist Unwahrheit. Warum? Weil sie dem **Sehen**, dem Verhalten des Auges widerspricht. Wenn wir in bedeutendem Thun oder Leiden begriffene Menschen so betrachten, daß unsere Aufmerksamkeit wesentlich dem Gehalte, dem menschlich Ergreifenden und Großen in der Handlung gilt, so sehen wir die Umgebung, das Aeußerliche ungenau; unser Auge kann nicht und will nicht beide Seiten mit gleicher Aufmerksamkeit umfassen, nicht beide bis zu gleicher Deutlichkeit des Bildes sich nahe bringen. Dies, diese Art des Sehens ist die wahre Natur; der Künstler, der uns anlockt, uns nöthigt, in solchen Momenten die un-

geistige Erscheinung so genau zu sehen, wie die geistig ausdrucksvolle, lockt uns ab, thut uns Gewalt an, wirft uns zwischen zwei Enden hin und her, die so zu vereinigen unserer Auffassung und ihren Gesetzen widerstrebt. Dieselbe Bemerkung hörte ich vor nicht langer Zeit mit Freude über dies Zusammentreffen der Gedanken aus dem Munde eines Italieners, des Historienmalers Squercina in Venedig, eines ernsten, tiefdenkenden Künstlers, der jetzt mit einem großen Bilde, Galilei's Abschwörung, beschäftigt ist und gewiß eine bedeutende Zukunft hat.

Zur Sache zurückzukommen, so stellt sich dieselbe nunmehr so: ich muß, wie gesagt, zugeben, daß die rein historische Malerei auf größere Schwierigkeiten stößt, als ich zur Zeit, da ich meine Aesthetik schrieb, erkannt habe; die größte, tiefst liegende bleibt freilich immer die endliche Beschränktheit des geschichtlichen Stoffes an sich, gegenüber den freien, unendliche Weite der Bedeutung im durchsichtigen Gefäße bergenden Idealdichtungen der Phantasie, und diese Schwierigkeit habe ich wohl begriffen und klar ausgesprochen, aber nicht hinreichend in ihre praktischen Consequenzen verfolgt, wie dieß Meyer gethan hat. Wenn demnach die Wagschaale der rein historischen Malerei in's Steigen kommt, so fällt in die entgegengesetzte, die Wagschaale der mythischen, sagenhaften, poetischen, man kann etwa sagen: transcendenten, ein Gewicht, das in meiner Aesthetik keineswegs hinreichend gewürdigt ist. Es hängt dies auf's Engste zusammen mit einer Lücke, die ich in der Selbstkritik meiner Aesthetik (im kürzlich erschienen fünften Heft der neuen Folge kritischer Gänge) zugegeben habe. Ich hatte nur Einen Weg der gestaltenden Phantasie als den richtigen anerkannt: jenen, für welchen Schiller das lebendige Vorbild in Göthe anschaute, welchen er selbst von da an einschlug, wo er an seinen Wallenstein ging, und welchen er freilich keineswegs consequent einhielt; es ist der Weg vom Einzelnen zum Allgemeinen statt vom Allgemeinen zum Einzelnen, es ist das „Aufquellenmachen" eines gegebenen realen Stoffes statt der Ersinnung eines Bildes vom Gedanken aus. Das letztere Verfahren nennt er selbst ein symbolisches — „mein Verstand wirkt eigentlich symbolisirend und so schwebe ich als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung." Nun aber stellt dieser zweite Weg keineswegs eine einfache Linie dar, sondern umfaßt eine verschlungne Mehrheit von Linien, Bewegungen, Prozessen der Phantasie, die sich dem Blicke nur zu leicht entzieht. Es ist, wie ich an der genannten Stelle gezeigt habe, vor Allem zu unterscheiden zwischen unmittelbarer, gefühlter, naturvoller Symbolik und zwischen einer solchen, die vom Verstand ausgehend die Phantasie sekundär in Dienst nimmt, zum gedachten Begriffe das Bild sucht. Jene — wir wollen sie kurz die intuitive Symbolik nennen — kann heute noch, wie sie nicht im Völkerglauben Götter, Geister, Mythen, Sagen, Märchen erfand, zur lebenswahren, die Phantasie des Beschauers überzeugenden Personifitation und Durchführung der Personifikation in menschlich rührender und erhebender Handlung führen, diese führt zur kahlen Allegorie. Beide sind freie Erfindung, aber nur die zweite denkt zuerst prosaisch, was sie hintennach in ein Bild dürftig zu verstecken sucht, in jener hat der Gedanke schon im ersten Moment eine bildliche Hülle um sich, gleicht einem treibendem Pflanzenkeim, der mit der Nothwendigkeit des Instinkts ein Gebild aus sich entfaltet. Diese lebenswarme, intuitive Symbolik kennt nun aber überdieß selbst einen Unterschied des Verfahrens, durch welchen sich innerhalb ihrer Sphäre jener Unterschied wiederholt, der alles symbolische Verfahren von dem direkten trennt, das einfach einen gegebenen realen Stoff ergreift und ästhetisch umbildet. Auch sie findet nämlich gegebenen Stoff vor, nur nicht in der wirklichen Geschichte, sondern im vorhandenen Mythus, der Sage, dem Märchen, der Poesie, vermag diesen Stoff neuzubeleben, neu zu gestalten und namentlich den abgeblaßten Gestalten eines verschwundenen Glaubens noch einmal Lebenswärme einzuhauchen. Das synthetische Ver-

fahren hat selbst auch seinen analytischen Weg. Synthetisch im engeren Sinn ist jede freie Erfindung göttlicher, geisterhafter, heroischer Personen und der entsprechenden, das Naturgesetz übersteigender Handlungen, analytisch im engeren Sinn ist jede Reproduktion von Stoffen desselben Charakters, die der Künstler von der Volksphantasie schon geschaffen vorfindet. Ob der Schöpfungs- und der Reproduktionsprozeß ein ächter, lebendiger oder ein todter, verständiger war, muß einfach das Werk ausweisen; die Allegorie bemüht, strengt an, die lebendige Personifikation erwärmt und erfreut.

In der Malerei knüpft sich die intuitive Symbolik natürlich mehr an die Zeichnung, als an die Farbe. Sie wird stets zur Skizze, zur Halbschattirung, zu einem Kolorit neigen, das nicht zur vollen Wirkung von Farbe und Helldunkel fortschreitet, und im Monumentalstil wird sie zur Freske greifen. Sie kennt innerhalb ihres Gebiets einen relativen Gegensatz der Stilrichtungen, der idealistischen und realistischen, aber sie verbindet sich im Ganzen und Großen mit dem Idealstil. Die Gewißheit, daß es einen solchen immer geben muß, ist ein Gewicht weiter in die Schaale der mythischen Malerei. Daß wir dem gegenüber den Realismus uns nicht als wahllose Nachahmung der Natur zu denken haben, daß auch dieser Stil von seinem Boden zu seiner Art von Idealisirung aufsteigt, das ist eine in der Kunsttheorie zur Genüge erörterte und begründete Wahrheit.

Aus dem Allem folgt also, daß die Mythen-Malerei mehr Recht und mehr Fähigkeit des Lebens hat, als ich sonst zugab. Es wäre auch seltsam, wenn der ungemeine Vorzug, den ich durch den Ausdruck: großartige Abbreviatur bezeichnete, wenn die Möglichkeit, in Einem Bilde zu sagen, was der Realismus mit unzähligen nicht erschöpft, in der ganzen modernen Kunstwelt unbenützt liegen bleiben oder nur aushülfsweise in Nebenwerken sollte benützt werden dürfen.

Die Mängel, die Lücken, die Gefahren der ganzen Richtung bleiben ungeleugnet. Sie sind zu oft genannt, um sie hier noch einmal aufzureihen; es mag Alles in den Worten des Verfassers zusammengefaßt werden: „hier liegt der Abweg nahe, das Dichterische mit dem Malerischen zu verwechseln und in der Erscheinung zu wenig zu geben, weil man zu viel geben will.“ Diese Worte beziehen sich an der betreffenden Stelle zwar nur auf die Behandlung von Stoffen, die aus Dichtern entlehnt sind, allein sie gelten von der ganzen Richtung; man darf nur etwa hinzusetzen: es entsteht die Gefahr, nicht etwa blos das Dichterische mit dem Malerischen, sondern überhaupt das Wahre mit dem Schönen zu verwechseln.

Ueberblickt man nun alles Für und Gegen, so zweifle ich, ob man zu einem andern Resultate gelangen kann, als dem Satz: es liegt eben eine Antinomie vor, oder: „die Frage schwebt noch“ wie der Verfasser sagt, oder: die Wagschaalen stehen gleich. Es bleibt wahr, daß das innere Wesen der Malerei, zusammengefaßt mit der modernen Weltanschauung, auf die wunderlose Wirklichkeit, also in der Historienmalerei auf die reine Geschichte weist; und es ist ebenso wahr, daß die Malerei sehr viel Ursache hat, sich das Mythische, Sagenhafte, Poetische, lebendig Symbolische nicht nehmen zu lassen. Man ist begierig, zu sehen, zu welchen näheren Ergebnissen Meyer gelangen wird, wenn er an Delaroche kommt und dessen starke und schwache Seite miteinander abwägt. Es liegt auch eine ganz eigenthümliche nationale Betrachtung nahe. Einst war der Kolorismus vorzüglich durch die Niederländer und Deutschen, also die germanische Kunst vertreten. In der modernen Zeit scheiden sich beide: die Deutschen wenden sich von dem Moment an, wo sie als Reformatoren der Kunst auftraten, der vorherrschenden Zeichnung, dem Gedankenhaften, Klassischen, Mythischen und dem Idealismus zu, die Niederländer, nach längerem Zurückbleiben, kehren zu den alten Meistern der Farbe zurück, reifen an diesen Mustern rasch zu Koloristen, Realisten,

und lehren die Deutschen wieder, was Malen heißt; die Franzosen folgen denselben Spuren und überholen in ächt malerischer Auffassung, Technik, Wirkung rasch die deutsche Kunst, die ihnen dagegen mit Selbstgefühl die Namen Cornelius, Genelli, Schwind entgegenhält, aber ebenbürtige Koloristen kaum aufzuweisen hat. Nicht, als dürfte man auf einen Lessing und Piloty und so manche namhafte jüngere Talente sich nicht berufen, aber man kann nicht sagen, daß sie die Energie und das Feuer eines Delacroix, Delaroche haben. Ueber die Zerstörung Troja's von Cornelius geht nichts in unserer neueren Historienmalerei und seine Nibelungen, zwar ungeschlachter als nöthig, beweisen, daß er ein Recke unter den Künstlern ist. Die Heldensage, namentlich die deutsche, enthält aber für unsere zeichnerischen Maler noch unendliche ungehobene Schätze. Eine Art von Verbindung der Transcendenz und der Immanenz hat Kaulbach in den Fußstapfen Raphael's, doch ohne seine Naivetät, gesucht; er bleibt Dualist auch im Stil, d. h. im unvermittelten Gegensatz zwischen Idealbildung ohne Individualität und zwischen satirisch-herber Individualisirung; am ehesten in seinem Reformationsbild hat er das Nebeneinander der Gegensätze überwunden; in der Technik ist er entschieden mehr dessinateur als peintre. Ungemeinen Beruf zur wahren Vereinigung der großgedachten und groß gezeichneten Form mit dem Kolorit und zur stilvollen Darstellung einer wunderlosen, doch heroisch gewaltigen Wirklichkeit besaß der mitten aus dem kräftigsten Wirken weggerissene Rahl.

Bleibt es immer unbefriedigend, wenn eine große kunstgeschichtliche Frage in der Schwebe, im Zweifel stehen gelassen werden muß, so gewinnt man doch festen Grund und Boden durch die Erwägung, daß eben diese Antinomie Hauptursache ist, warum das Sittenbild und die Landschaft so ganz vorherrschend, aber auch wirklich in Blüthe stehen. Hier tritt nicht das dem denkenden Deutschen so besonders natürliche Gefühl, daß man realistisch und koloristisch doch nur halb sagen könne, was man Ideales zu sagen hat, der Ausbildung des ächt Malerischen hemmend entgegen und hier können wir uns vor Franzosen und Niederländern gar wohl sehen lassen. Nenne ich im Sittenbild nur Knaus: er steht mit den französischen und belgischen Größen mindestens auf Einer Höhe; in der Landschaft unter Unzähligen nur Achenbach, im Thierbild Voltz und Koller. Allein die ideale, plastische Richtung ist noch einmal aufzunehmen: sie hat im Gebiete der Landschaft bei uns eine Verschmelzung mit der malerischen eingegangen wie nirgends: einen Rottmann und Preller hat nur Deutschland aufzuweisen.

Kunstleben in der deutschen Schweiz.

Auf den ersten Anblick kann es seltsam erscheinen, daß ein Land voll der erhabensten Naturschönheiten, wie die Schweiz, in seinen Bewohnern nur selten ein lebendigeres Gefühl und eine höhere Begabung für die Kunst hervorruft. Und doch läßt sich diese Thatsache wohl erklären. Die Natur der Schweiz in ihrer Großartigkeit überschreitet die Grenzen des malerisch und plastisch Schönen, und wenn auch Calame und Diday es verstanden haben, selbst der Majestät jener grandiosen alpinen Formen Motive landschaftlich schöner Darstellung abzuschmeicheln, wenn auch ein kleines Heer von Malern aus aller Herren Ländern die bekannten Gegenden der Schweiz für Studien und Veduten jährlich abstreift, geht doch der allgemeine Eindruck grade der besonders charakteristischen Scenerieen der Schweiz so weit über den Rahmen landschaftlicher Kompositien hinaus, daß der Beschauer, von der Gewalt dieser Natur ergriffen, nur etwa in den schwungvollen Versen eines Byron jenen überwältigenden Eindruck künstlerisch abgespiegelt findet. Es ist das ungefähr derselbe Grund, aus

welchem wir nur von der Poesie eine vollgültige Schilderung der traumhaften Schönheit, die sich über den weiten Golf von Neapel ausbreitet, erwarten können, während der Stift und der Pinsel des Landschafters immer wieder zu den plastisch umgrenzten, edel gegliederten Linien der Umgebungen Roms zurückkehren wird. Deshalb hat wohl die Campagna von Rom in alten und neuen Zeiten eine Schule von echten Landschaftsmalern, die Gegend von Neapel nur eine Anzahl mehr oder minder geschickter Vedutenmaler hervorgebracht. Wenn also die Natur der Schweiz sich der künstlerischen Schilderung entzieht, so begreift man, daß sie eben deshalb den Sinn für malerische und plastische Darstellung, der nur aus der Beschränkung auf ein einfach und allgemein Schönes entspringt, nicht zu wecken geeignet ist.

Dennoch genügt dieser Erklärungsgrund für sich allein nicht; man muß vielmehr auch das sociale und politische Leben der letzten dreißig Jahre in Betracht ziehen, um den grade in dieser Epoche besonders scharf hervortretenden Mangel an tieferem Interesse für die Kunst zu begreifen. Die völlige staatliche Umgestaltung, welche die Schweiz seit jener Zeit erfahren hat, mußte wohl alle Anstrengung auf die Lösung der politischen Fragen concentriren, und es mußte der Ausbau der neuen Verfassung mit allen seinen Konsequenzen vollendet sein, ehe das schweizerische Volk sich ideellen Bestrebungen wieder hingeben konnte. Und grade in einem Lande so voll eigenartigen Sonderlebens, so voll kräftig individuellen Gemeindegeistes und mit all seinem Licht und Schatten wohlberechtigten kantonalen Unabhängigkeitssinnes, bedurfte es der Zeit und Gewöhnung, bis das neue staatliche Band, welches die verschiednen Einzelglieder fester umschlingen sollte, sich mit dem Sondergeist derselben in Einklang zu setzen vermochte. Dazu kam, daß in die gleiche Epoche die lebhafteste Entwicklung des Industrialismus und Eisenbahnwesens fiel, und daß die Schweiz mit der ihr eignen praktischen Energie sich in diese Strömung des modernen Völkerlebens zu werfen hatte, um nicht auf der Rennbahn des industriellen Fortschritts überflügelt zu werden.

Wenn man in oberflächlicher Betrachtung dieser Thatsachen neuerdings dem gesammten Schweizervolk oft den Vorwurf des ausschließlichen Verfolgens materieller Interessen gemacht hat, so müssen wir dies Urtheil der Uebertreibung zeihen. Wohl liegt im Schweizercharakter eine starke Dosis von praktischem Menschenverstand, der leichter an Nüchternheit als an Enthusiasmus streift: aber dieser gesunde Realismus ist die Grundlage eines vernünftigen Staatslebens und darf höchstens da gescholten und der Einseitigkeit angeklagt werden, wo er den Sinn für die idealen Güter der Menschheit ausschließt. Das ist aber in der Schweiz nicht der Fall. Schon die sorgfältige Pflege, welche das Erziehungswesen fast überall in der Schweiz genießt, spricht dagegen, und eins der schönsten Zeugnisse für den öffentlichen Geist der Schweiz ist, daß selbst in den kleinsten ländlichen Gemeinden das Schulhaus unter allen Gebäuden sich mit hohen Fenstern und luftigen Räumen als das stattlichste darstellt, und daß die Gemeinden in Stadt und Land in der freiwilligen Verbesserung der Lage ihrer Volksschullehrer wetteifern. Nicht minder rühmlich ist die Eifersucht, mit welcher Basel, Zürich und Bern die Blüthe ihrer Hochschulen zu fördern suchen, und nicht leicht wird man anderswo so kleine politische Genossenschaften ähnlich bedeutende Opfer für höhere Unterrichtszwecke bringen sehen. Und zum Beweis, daß die Eidgenossenschaft in ihrer Gesammtheit für höhere Bildung kein Opfer scheue, diente die Gründung des Polytechnikums, das durch großartige Anlage und Dotirung, sowie durch ausgezeichnete Lehrkräfte sich in wenig Jahren zu einer der ersten Anstalten dieser Art aufgeschwungen hat. Und daneben taucht schon wiederholt der Gedanke einer eidgenössischen Universität auf, dessen Verwirklichung, wenn er auch noch durch kantonale Eifersüchteleien und Sonderinteressen zurückgedrängt ist, doch gewiß eines Tages sich vollziehen wird.

Zum Guten aber gesellt sich wie durch ein Naturgesetz im Laufe der Entwicklung das Schöne. So sehen wir denn seit Kurzem auch in der Schweiz den Gedanken mehr und mehr Platz gewinnen, daß die Kunst nicht zum Luxus, sondern zum innern Lebensgehalt einer Nation gehört, daß ihre Pflege für die höhere Geistesbildung, für die Veredelung der Sitten ästhetisch wie ethisch eine tiefe Berechtigung ansprechen darf. Das Wirken von Männern wie Burckhardt, Semper, Vischer und demnächst Kinkel muß nothwendig auf eine derartige Anschauung befruchtend und anregend Einfluß üben. Den Durchbruch solcher Gesinnung grade in einem praktischen Lande von schlicht republikanischen Einrichtungen wie die Schweiz begrüßen wir um so lebhafter, weil das entwickelte Volks=

bewußtsein unsrer Zeit damit den besten Beweis liefert, daß auch heut zu Tage die freieste Staatsform wohl geeignet ist, in der Pflege der Kunst sich auf der Höhe humaner Bildung zu zeigen. Ein epochemachendes Ereigniß nach dieser Richtung ist der Beschluß der Bundesversammlung, zur Ausschmückung des Bundesrathhauses in Bern aus Staatsmitteln eine bedeutende Summe anzuweisen, die im Laufe der nächsten zehn Jahre zur Verwendung kommen soll. Man hat in erster Linie mit Recht an malerische Ausstattung gedacht, obwohl auch die Plastik einen Anspruch erheben darf, bei solcher Ausschmückung sich zu betheiligen. Freilich ist das Gebäude, auf der herrlichen Terrasse breit hingelagert, nach außen durch kraftvoll ernste Formen in einem modifizirten Rundbogenstyl imponirend, in der innern Entfaltung seiner Räume nicht auf eine reichere künstlerische Ausstattung berechnet. Als Bern diesen stolzen Bundespalast aufführen ließ, mochte der Architekt schwerlich voraussehen, daß so bald eine Zeit kommen werde, welche der Kunst eine höhere Berechtigung für das nationale Geistesleben zuerkenne. Daher sind die Vestibüle, Korridore und Treppenhäuser für Entfaltung künstlerischen Schmuckes wenig angelegt, und man wird sich im Wesentlichen auf bessere Ausstattung der Sitzungssäle für den Nationalrath und den Ständerath zu beschränken haben.

Das Ersprießlichste, was indeß aus einer solchen öffentlichen Anregung hervorgehen kann, ist die freie Betheiligung begabter Künstler, die dadurch zur Entwicklung ihrer Ideen einen neuen kräftigen Impuls erhalten. Ein beachtenswerthes Beispiel dieser Art liegt in der That bereits vor. Robert Dorer, ein jüngerer schweizer Bildhauer, der aus Rietschel's Schule hervorgegangen ist, hat den Entwurf eines Brunnens eingesandt, den er sich vor dem Bundespalaste errichtet denkt. Die drei Gründer des Schweizerbundes, in dem Momente dargestellt, wo sie durch Schwur und Handschlag sich zur Stiftung der freien Eidgenossenschaft vereinen, erheben sich auf einem dreiseitigen, an den Ecken abgestumpften, also sechseckigen Unterbau. So oft dieser Rütlischwur Gegenstand künstlerischer Darstellung geworden ist, so will uns doch scheinen, daß Dorer vielleicht die edelste, durch plastischen Linienzug, glücklichen Aufbau und würdevolle Bewegung gleich ausgezeichnete Lösung dieser Aufgabe gebracht habe. In der feinen Durchbildung der Gewänder spricht sich die Schule Rietschel's unverkennbar aus. Wie nach der deutsamen Sage auf der Stelle des Rütlischwures drei Quellen entsprungen sein sollen, so läßt der Künstler an seinem Postamente drei Wasserstrahlen aus Löwenköpfen sich in ein breites Bassin ergießen. Zwischen ihnen hat er aber in sinniger Weise auf Vorsprüngen des Postamentes drei sitzende weibliche Idealgestalten angeordnet, in welchen die drei Nationalitäten der Schweiz, zu denen der Bund der drei Männer sich im Laufe der Zeiten erweitert hat, charakterisirt sind.

Wir bekennen kaum, eine moderne Brunnenkomposition gesehen zu haben, welche an Bedeutung und Schönheit sich mit dem Entwurfe Dorers zu messen vermöchte. Sollte sich ein Verein bilden, der es unternähme, denselben zur Ausführung zu bringen, sollte vielleicht ein Theil der für die Ausschmückung des Bundesrathhauses bestimmten Summe mit auf dieses Werk verwendet werden, so würde die Schweiz wahrscheinlich ein plastisches Denkmal von echt künstlerischem Werthe erhalten. Außerdem würde die schöne alte Sitte, öffentliche Denkmale mit der Anlage von Brunnen zu verbinden und dadurch das Leben selbst unmittelbar an die Kunst anzuknüpfen, eine würdige Erneuerung auch für die Schweiz erfahren.

Dorer hat schon früher zu wiederholten Malen sich der Lösung künstlerischer Aufgaben, die sich die Geschichte der Eidgenossen zum Vorwurf nehmen, unterzogen. Wir erinnern an seinen Entwurf für das Winkelried-Denkmal, der freilich unausgeführt geblieben ist. Neuerdings dagegen läßt die Stadt Genf zur Feier ihrer Vereinigung mit der Eidgenossenschaft ein Denkmal nach seinen Entwürfen ausführen, welches nach den photographischen Abbildungen uns einen sehr günstigen Eindruck macht. Es stellt zwei ideale weibliche Gestalten dar: die eine, zarter, feiner, mit romanischem Schnitt des Kopfes, schmiegt sich herzlich einer kräftigeren Gestalt an, in welcher man den germanischen Typus nicht verkennen kann. Es ist Genf, welches sich dem mächtigen Bunde der Eidgenossenschaft anschließt.

An dem ersten bedeutenderen plastischen Denkmale, welches die Schweiz in neuerer Zeit entstehen sah, vermögen wir eine gelungene Lösung der Aufgabe nicht zu erkennen. Wir meinen das

Winkelried-Denkmal zu Stans. Man erinnert sich wohl noch der im deutschen Kunstblatt von verschiedenen Seiten mit Lebhaftigkeit geführten Kontroverse, welche die Konkurrenz zu jenem Denkmal hervorrief. Schließlich ist die Wahl auf ein plastisches Werk gefallen, dessen Grundmangel darin liegt, daß eine höchstens im Relief auszudrückende Handlung bruchstückweise in eine plastische Freigruppe übersetzt wurde. Die dargestellte That Winkelried's muß in dieser Abbreviatur auf jede Deutlichkeit — das erste Gesetz jedes Kunstwerkes, zumal eines volksthümlichen öffentlichen Denkmals — verzichten. Da wir von der dichtgeschlossenen Feindesreihe nichts sehen, so ist nicht zu begreifen, warum einer der dargestellten Männer, einen Arm voll Spieße sich in die Brust drückend, zu Boden stürzt, und warum ein Andrer über ihn hinwegschreitet, für dessen aufgehobene Streitaxt wir das Ziel nicht sehen. Was sonst im Einzelnen an künstlerischem Verdienst darin ausgesprochen ist, verfehlt seine Wirkung, weil die Gruppe an sich eine völlig unplastische ist. Einen glücklicheren Griff scheint derselbe Künstler dagegen in dem Entwurf zu einem Denkmal der Schlacht von S. Jacob gethan zu haben, welches demnächst an Stelle des früheren, fast ganz verwitterten, bei Basel errichtet werden soll. Auf einem Postament, an dessen Fuß vier Gestalten von Eidgenossen in verschiedenen Momenten der Vertheidigung dargestellt sind, wird sich das Standbild einer Helvetia erheben. In den Figuren des Postamentes hat der Künstler Gelegenheit, eine mannigfache Charakteristik zu entfalten, und wenn die Durchführung dem Ganzen einen zwingenden monumentalen Ausdruck geben wird, so darf ein durch Aufbau und lebensvolle Bewegung ansprechendes Werk erwartet werden.

Mit Freude erkennt man überhaupt den sorglichen Sinn, mit welchem Basel sich der Kunst annimmt. Das Museum mit seiner ausgezeichneten Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen, unter denen die Werke Holbein's allein einen Besuch, ja einen längeren Aufenthalt verdienen, gehört zu den besteingerichteten, die wir kennen. Die Verwaltung ist unausgesetzt bemüht, demselben neue, gediegene Werke einzuverleiben. Unter den jüngsten Erwerbungen ragt ein ausgezeichnetes männliches Bildniß von Holbein neben trefflichen modernen Bildern von Gleyre, Vautier, Böcklin u. A. hervor. Auch zwei überaus markige lebensgroße Porträts von Tobias Stimmer sind kürzlich erworben, und geben von der Gediegenheit dieses wackern Meisters eine günstige Vorstellung. Von neueren Denkmalen sind das Standbild des Reformators Oekolampadius, in der Nähe des Münsters, eine Arbeit des Bildhauers Keiser in Zürich, und die neue Elisabethenkirche, nach Ferdinand Stadler's Plänen von dem verstorbenen Riggenbach ausgeführt, zu nennen. Wenn an diesem Bau die Behandlung der gothischen Formen auch Manches zu wünschen läßt, so kann man ihn doch wegen der gediegenen Durchführung zu den bessern Werken der Neugothik rechnen, und der durchbrochne Thurm verleiht dem Gesammtanblick der Stadt einen neuen malerischen Reiz. Im Uebrigen sieht der Freund des Alterthums leider auch hier durch die moderne Verschönerungssucht manches ehrwürdige und charaktervolle Zeichen des Alterthums von Jahr zu Jahr schwinden. Wenn wir auch nicht zu denen gehören, welche die Bedürfnisse der Gegenwart in die engen Bande alter Stadtumgürtungen unter jeder Bedingung einschnüren möchten, so darf doch nicht geleugnet werden, daß auch in Basel mit mehr Pietät hätte verfahren werden sollen. Welche wahrhaft malerischen Motive hätte man für die neuerdings um die Stadt entstehenden Anlagen gewinnen können, wenn man die alten Ueberreste sorglich geschont und in das System dieser freundlichen Spaziergänge mit hineingezogen hätte. Hoffentlich wird man wenigstens den reizenden Rest alter Umwallungen, der in Klein-Basel sich in der Gegend der S. Theodorkirche noch erhalten hat, schonen, und vor Allem das prachtvolle Spahlenthor, das Meisterwerk mittelalterlichen Befestigungsbaues, sorglich schützen. Ebenso hoffen wir, daß bei fortschreitender Restauration der unvergleichlich malerischen Kreuzgänge am Münster man alle Epitaphien, welche diese edlen Hallen schmücken, an Ort und Stelle lassen wird; denn eine Barbarei wäre es, wenn man das Geringste aus diesem bedeutenden Ganzen entfernen wollte.

Zu den alten Brunnen, deren die Stadt noch einige ganz köstliche in ihren Straßen und Plätzen besitzt, ist neuerdings bei der Elisabethenkirche ein neuer hinzugekommen, der sinnig mit der Gestalt der Heiligen geschmückt ist. Man hat ihn nach einer Holbein'schen Zeichnung, dem Entwurfe zu der jugendlich anmuthigen Elisabeth auf dem Flügelaltar des h. Sebastian, ausgeführt und hat besser daran gethan, als wenn man den zweifelhaften Versuch mit irgend einer modernen Schöpfung ge-

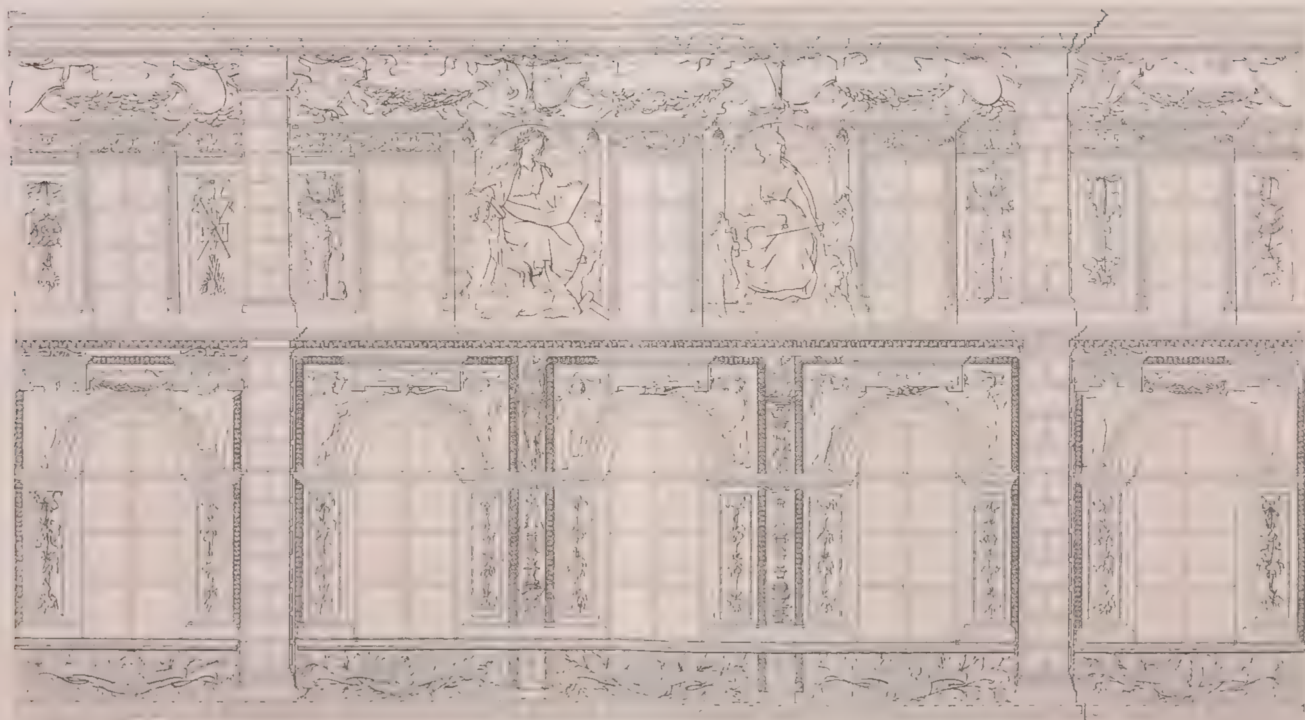
macht hätte. Zwischen dem Brunnen und der Kirche steht das Pfarrhaus, ein freudloser, nicht einmal in solidem Material ausgeführter Bau, der vollends in dieser Umgebung störend wirkt.

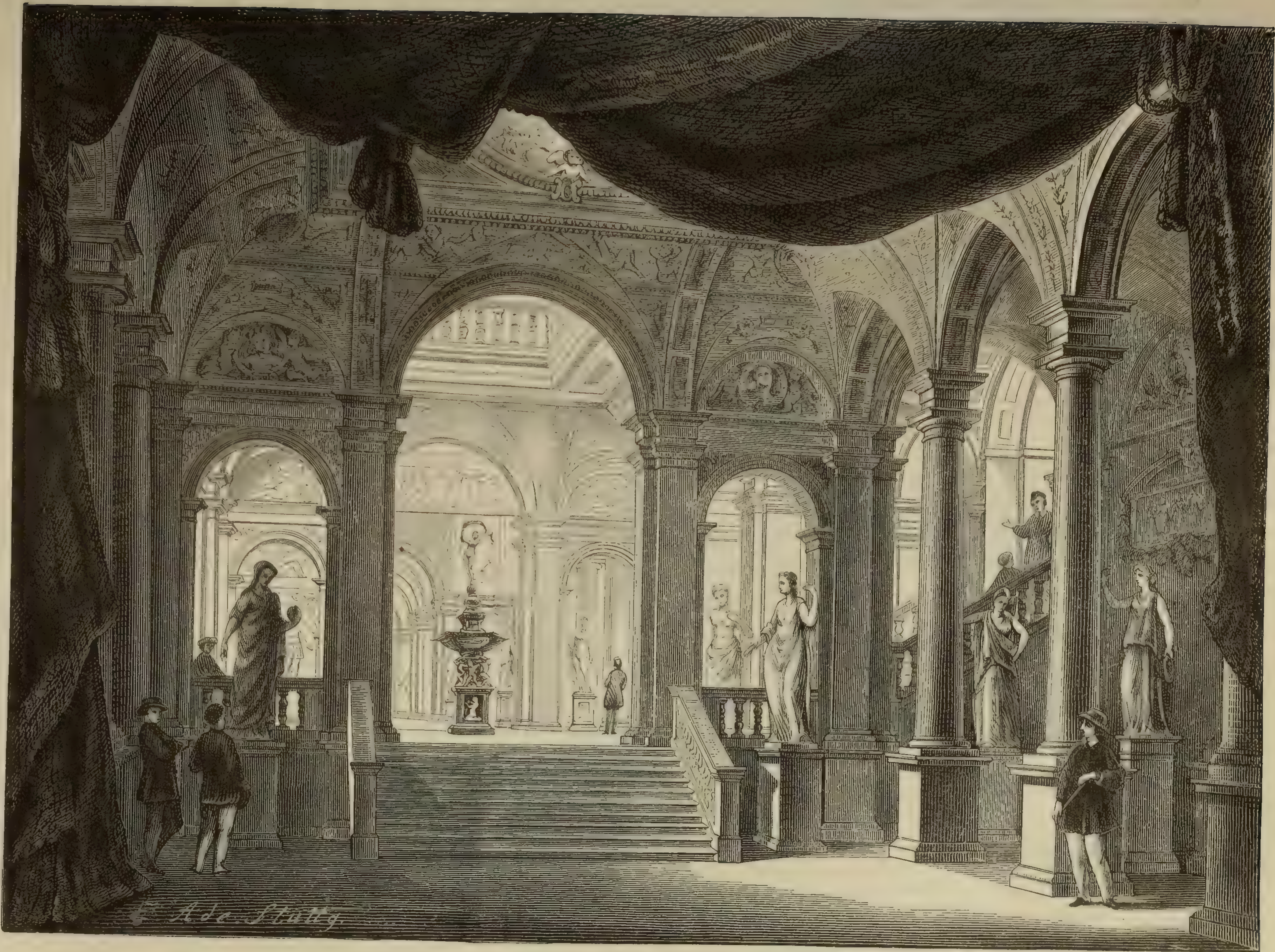
Auch im benachbarten Solothurn regt sich der Kunstsinn und erst neuerdings hat man aus einem Kloster eine Madonna der alten Kölner Schule in das dortige Museum gebracht, die durch den kindlichen Ausdruck der Gesichtszüge und den idealen Wurf der Gewänder sich als ein noch ganz in mittelalterlichem Geiste aufgefaßtes Werk erweist. Andre alte Bilder sind ebenfalls dort neuerdings zum Vorschein gekommen, unter denen sich auch ein Holbein befinden soll.

Bern hat kürzlich durch Erwerbung einer in Marmor ausgeführten Eva des liebenswürdigen Imhof seiner nicht eben reichen oder ausgezeichneten Sammlung ein werthvolles Kunstwerk von anmuthiger Durchbildung hinzugefügt. Im Uebrigen läßt die Bundeshauptstadt sich nicht in bemerkenswerther Weise auf die Pflege künstlerischer Interessen ein.

Einen erfreulichen Aufschwung hat dagegen neuerdings das kleine Winterthur genommen. Wie es schon im 16. und 17. Jahrhundert der Sitz einer eigenthümlichen echt schweizerischen Kunstgattung, der gemalten Oefen, war und in der Familie Pfau tüchtige Künstler dieser Gattung besaß, so hat es in neuester Zeit bei seinen öffentlichen Gebäuden lebendigen Sinn für würdevolle Monumente an den Tag gelegt. Besonders in dem neuen, von Semper zu erbauenden Stadthause wird es ein Denkmal von bedeutendem Gepräge in klassisch römischen Formen erhalten. Der Architekt hat für den Berathungssaal das Motiv der Basilika von Fano nach der Beschreibung Vitruv's zu Grunde gelegt und wird sein hohes Raumgefühl in dieser Anlage ohne Zweifel auf glänzende Weise zur Geltung bringen. Es macht der Stadt alle Ehre, daß sie von mehreren Plänen dem von Semper eingereichten den Vorzug gegeben, und daß der größere Aufwand, welchen derselbe erheischt, sofort durch freiwillige Beiträge reicher Bürger gedeckt wurde. Eine solche Gesinnung, die Freude an den gemeinsamen öffentlichen Angelegenheiten hat und nicht erst immer den Staat in Anspruch nimmt, sondern selbstthätig eingreift, ist der Ausfluß des freien Gemeindelebens, dieses echt germanischen Grundpfeilers des schweizerischen Staatswesens. Wie gründlich hat uns die bureaukratische Regierungsmaschinerie in Deutschland diese heilsame Gesinnung ausgetrieben!

Ueberaus erfreulich ist das Bild des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens, das sich in Zürich immer mehr zu entfalten scheint. Der Wetteifer des Polytechnikums und der Hochschule bringt namentlich in die wissenschaftlichen Bestrebungen eine Regsamkeit, welche man in Deutschland kaum an einem Orte mittlerer Größe in ähnlicher Weise finden dürfte. Das künstlerische Leben hat seine Stütze in dem Künstlerverein, dessen Gebäude in anmuthiger Lage über der Stadt thront und freilich mehr durch die köstliche Aussicht als durch die nicht eben beträchtliche Gemäldegalerie anzieht. Hier, wo kein hervorragender Künstler früherer Zeiten geblüht hat, darf man keine Sammlung wie die in Basel erwarten, und da die Mittel beschränkt sind und der Staat für die Pflege der Kunst kaum Nennenswerthes thut, so ist eine bedeutende Hebung der Galerie nicht zu erwarten. Aber ganz in der Nähe erhebt sich das eidgenössische Polytechnikum, ein Bau, mit dessen Ausführung sich der Kanton Zürich ein Ehrendenkmal gesetzt hat. Wohl ließe sich daran Manches anders wünschen: die große Ausdehnung des Gebäudes hätte vielleicht eine wirksamere Gruppirung der Massen, einen kräftigeren Abschluß durch Gesimse verlangt. Die Menge der gleichmäßig angeordneten Fenster giebt dem Ganzen etwas Monotones, das durch eine markigere Behandlung der Profile möglicherweise zu vermeiden gewesen wäre. Ebenso ist im Innern die Eintheilung der Säle mit den dünnen Eisensäulen, welche die Deckenbalken stützen, nicht überall glücklich gelungen und in der Ausführung hätte Manches solider sein sollen. Aber vergessen wir auch nicht, daß wir es keineswegs mit einem Palast, sondern mit einem Schulhause in den größten Dimensionen zu thun haben, und daß für ein solches ein gewisses Maßhalten vorgezeichnet war. Grade darin verfehlt es unsre heutige Architektur so oft, daß sie nicht zu unterscheiden vermag und den bezeichnenden Ausdruck für die verschiedensten Gattungen von Gebäuden so selten zu treffen weiß. Eine würdige Einfachheit war bei einem Gebäude für Unterrichtszwecke ganz am Platz; nur hätten wir gewünscht, wenigstens die ganze Façade der Hauptseite in Quadern ausgeführt zu sehen. Statt dessen ist nur das hohe aus zwei Stockwerken bestehende Erdgeschoß und der Mittelbau sammt den Ecken, Fenstereinfassungen und Gesimsen aus Werkstücken errichtet, das Uebrige dagegen mit einem Stucküberzuge versehen werden.





Zeitschr. f. bild. Kunst.

DAS VESTIBÜL DES EIDGENÖSSISCHEN POLYTECHNIKUMS IN ZÜRICH.

Verlag von E. A. Seemann.

Um das Unerfreuliche dieses Nothmaterials zu mildern hat Semper, von welchem die künstlerische Arbeit des Ganzen herrührt, an der Nordseite die beiden oberen Geschosse mit Sgraffito-Malereien schmücken lassen, von denen wir unsern Lesern das mittlere Hauptstück in einer Zeichnung zur Anschauung bringen. Das Sgraffito, im 16. Jahrhundert in Italien vielfach selbst von hervorragenden Künstlern geübt, neuerdings von Semper an der Attika des Dresdner Theaters zuerst wieder zur Anwendung gebracht, ist eine Art der Wanddekoration, die sich durch ihr künstlerisches Gepräge, sowie durch die Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Herstellung allgemein empfiehlt. Da unser moderner Bau so häufig auf Stucküberzug angewiesen ist, so bedarf es irgend einer Belebung der Flächen, um der Kunst ein Anrecht auf solche Bauwerke zu gewähren. Am nächsten liegt uns die Ausschmückung mit Fresken; allein nicht blos das farbenscheue stumpfe moderne Auge, sondern weit mehr noch die Ungunst des Klima's legt dagegen Verwahrung ein, obwohl Beispiele solcher Fresken aus dem 16. Jahrhundert am Rathhause zu Basel, an Privathäusern zu Augsburg und Schaffhausen, aus dem 17. an den Rathhäusern zu Mühlhausen im Elsaß und zu Bamberg, ja selbst aus dem 18. am Ständehaus in Stuttgart noch vorhanden sind. Will man nun einen künstlerischen Schmuck, ohne sich auf kostspielige und leicht zerstörbare Fresken einzulassen, so giebt man dem Bewurf zuerst einen schwarzen, über diesem dann einen hellen Anstrich. Auf letzteren trägt man die beabsichtigten Darstellungen in einfacher Zeichnung auf und indem man diese dann mit scharfen Instrumenten einritzt, so daß der schwarze Grund zum Vorschein kommt, erhält man eine Art von Radirung, welche die Italiener Sgraffito nennen. In dieser einfachen und schönen Weise hat Semper die Nordseite seines Polytechnikums geschmückt. Die Hauptelemente der Dekoration bestehen in zwei Friesen, von denen der eine, über der oberen Fensterreihe, die Wappen der eidgenössischen Kantone, der andere, unter den Fenstern des Hauptgeschosses, die hervorragenden Vertreter des Geisteslebens der Menschheit in Wissenschaften und Künsten von den Griechen bis auf unsre Tage in laubgeschmückten Medaillons enthält. Der Mittelbau ist im oberen Geschoß durch die großartigen Gestalten der Wissenschaft und der Kunst, die mit begleitenden Genien in gemalten Nischen dargestellt sind, hervorgehoben. Die übrigen Flächen sind an Pfeilern, Gesimsen und Sockeln mit einer Fülle graziöser Ornamente, Laubgehänge, Embleme und freier Verzierungen bedeckt. Das Ganze macht in seiner Anspruchslosigkeit einen wahrhaft künstlerischen Eindruck. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Behörde auch für ähnliche Ausschmückung der übrigen Theile des Außenbaues, die nicht in Quadern ausgeführt sind, die Mittel bewilligen möchte.

Einen indirekten Beweis für die Schönheit des Werkes hat kürzlich ein ultramontaner Kritikaster in den historisch-politischen Blättern gegeben. Der Treffliche ärgert sich an dem ganzen Gebäude, besonders an diesen Darstellungen, weil sie nichts Christliches enthalten. Es wäre ohne Frage sehr passend gewesen, etwa die unbefleckte Empfängniß, die Apostel, Evangelisten und Kirchenväter, vielleicht auch die Vertreter der alleinseligmachenden Ignoranz, welche Hutten so herrlich gezeichnet hat, hier abzubilden. Mit solchen frommen Wünschen werden die Herren sich wohl gedulden müssen, bis die Zeit neuer Kreuzzüge wieder da ist und die sporadisch in glaubensfrommen Gegenden auftauchenden Judenverfolgungen allgemeiner geworden sind.

Im Uebrigen hat der Architekt, da die Mittel zu einer in allen Theilen reicheren Ausstattung nicht gewährt werden konnten, sich in weiser Mäßigung darauf beschränkt, die ideale Bedeutung an den Hauptpunkten des Gebäudes auszusprechen. Dahin gehört zunächst das Treppenhaus der Universität, welche den Südflügel des Gebäudes inne hält. Wie sich hier in den einfachsten Formen, vom Vestibül mit seiner schlicht dorischen Ordnung die zweiarmige Treppe entwickelt und nach oben leichter, zierlicher und eleganter wird, das giebt den Eindruck edler Würde. Nur einige Farbenwirkung hätten wir gern gewünscht; da Semper in ihrer Anwendung ein Meister ist, so wird es wohl an den Mitteln, weniger an der Lust dazu gefehlt haben. Die Hauptwirkung hat sich der Architekt jedoch für den Mittelbau der westlichen, gegen die Stadt gewendeten Seite aufgespart. Drei große Rundbogenportale öffnen sich zwischen dorischen Pilasterstellungen. Die Pilaster sind gleich dem gesammten Erdgeschoß in einer Rustika durchgebildet, die in ihrer Energie einen lebendigen Gegensatz gegen die übrigen Theile ausspricht, aber in der Behandlung denn doch etwas ruhiger und gleichmäßiger hätte sein dürfen. Was nun an der Vorderseite überhaupt dem ganzen

Bau die schönste Wirkung sichert, ist die souveräne Art, mit welcher der Architekt die Ungleichheiten des Terrains zu großen Rampen mit Treppen und Balustraden benutzt hat, die an beiden Seiten sich erheben, und deren Wände mit gewaltigen Rustikablöcken höchst wirksam eingefaßt sind. Kehren wir nun zum Mittelbau selbst zurück, so finden wir das Obergeschoß desselben mit drei kolossalen Bogenfenstern zwischen korinthischen Säulenstellungen gegliedert, die mit ihren dominirenden Formen einen großartigen, weithin wirkenden Eindruck machen. Zwischen dies Obergeschoß und das hohe Erdgeschoß ist ein kleineres Stockwerk eingeschoben, welches durch den Kontrast jene Formen noch majestätischer heraushebt und zugleich das einfachste Mittel darbet, die Linien und Anordnungen des Hauptgeschosses auch hier durchgehen zu lassen und so den Mittelbau mit dem Uebrigen in organische Verbindung zu setzen. Dies Zwischengeschoß ist den Verwaltungslokalitäten eingeräumt, während das obere Geschoß mit den kolossalen Fenstern sich sofort als Aula zu erkennen giebt. So spricht ein Meister architektonischer Komposition die Bedeutung des Inneren überall am Aeußeren aus.

Treten wir nun durch eins der drei großen Portale ein, so erhalten wir den Eindruck hoher Raumschönheit und edler Gliederung, den wir unseren Lesern durch einen Holzschnitt zu veranschaulichen suchen. Semper hat das ansteigende Terrain in einer aufsteigenden Bewegung der ganzen Anlage zum Ausdruck gebracht, wie wir sie in ähnlicher Großartigkeit nur in genuesischen Palästen kennen. Schon zu den Portalen führt eine breite Freitreppe. Aus dem dreischiffigen, mit Säulenstellungen gegliederten Vestibül gelangt man dann über eine zweite Treppe in ein zweites Vestibül, von welchem in zwei selbständigen Armen rechts und links die Haupttreppe zum Festsaal emporsteigt. Die Wölbung ist in der Mitte durch ein mit Balustraden eingefaßtes Oberlicht durchbrochen, welches zumeist des schönen Durchblickes wegen angelegt wurde. In der Hauptaxe des Gebäudes aber setzt sich das Vestibül in einem großen dreischiffigen Säulensaal fort, der die Sammlung der Gypsabgüsse nach Antiken aufnimmt. Obwohl Glasthüren die Oeffnungen schließen, giebt der Blick, der diese ganze großartige Anlage umfaßt, das Gefühl einer Raumschönheit, wie sie in modernen Gebäuden nur selten vorkommt, in so hohem Maße aber wohl kaum einem anderen heutigen Architekten zu Gebote steht, wie eben Semper. Und selbst der Umstand, daß bis jetzt die von ihm beabsichtigte dekorative Bemalung der Gewölbfelder nicht zur Ausführung gekommen ist, setzt die Kunst des Meisters in um so helleres Licht, da diese Räume ihre Schönheit sogar ohne alles schmückende Beiwerk zur Geltung bringen, der rechte Prüfstein für die Bedeutung einer architektonischen Komposition. (Schluß folgt.)

Recensionen.

Ornamentik für Kunst und Gewerbe. Herausgegeben von Dr. J. H. v. Hefner-Alteneck und Friedrich Petri. München 1866. In Commission der M. Rieger'schen Universitäts-Buchhandlung. Erste Lieferung.

Der erstgenannte der beiden Herausgeber dieses neuen Unternehmens ist durch seine vielseitigen Verdienste um die Kultur- und Kunstforschung des Mittelalters und der Renaissance genügend bekannt. Sein Name reicht hin, einer von ihm unternommenen Publikation das rege Interesse der betreffenden Kreise zuzuwenden. In dem photographischen Werke, dessen erste Lieferung uns unter obigem Titel vorliegt, sollen vorzügliche Originalien des k. Kupferstichkabinets zu München, welche für die Ornamentik auch jetzt noch als mustergültig betrachtet werden können, im Facsimile gegeben werden, um den verschiedenen Gewerben schöne und sinnreiche Vorbilder darzubieten. Tafel I bringt elegante Renaissance Ornamente Aldegrever's, aus Füllungen für Pilaster und Friese bestehend; Taf. II mehrere Ornamente von Peter Floetner, Bandverschlingungen und stilisirtes arabeskenartiges Laubwerk, weiß auf schwarzem Grunde, besonders für eingelegte Arbeiten zu empfehlen; Taf. III eine jener Arabesken Israel von Meckenen's, in welchen die spätgothische Kunst sich mit überströmender Phantasie naturalistischen Impulsen hingiebt. Taf. IV zeigt eine Arabeske des französischen „Meisters mit dem Würfel", eine Komposition, welche mit zu den üppigsten und

schwungvollsten der Renaissance gehört, während dagegen Taf. VI das feine, auf Marmorplastik hinweisende Ornament der venezianischen Schule nach einem Stich des Agostino Veneziano zur Anschauung bringt. Alle diese Beispiele sind als mustergültige und zugleich als charakteristische Vertreter der verschiedenen Schulen der Renaissance willkommen zu heißen. Sie beweisen, welcher Mannigfaltigkeit in Erfindung und Behandlung jener Stil fähig ist, und wie er die Unterschiede des Materials, für welches die jedesmalige Komposition ersonnen ist, zu beobachten weiß. Soll eine derartige Publikation den geeigneten Nutzen für die kunstgewerbliche Entwickelung haben, so darf dieser wichtige Punkt nicht außer Acht gelassen werden, da im Gegensatze zu der so häufigen schablonenhaften Dekoration der Gothik, die ihr gedankenloses Stein- und Maßwerk ohne Unterschied in Holz, Metall, kurz in jedes Material überträgt, die gute Renaissance den feinsten Unterschied in dieser Hinsicht macht.

Mit dem Gegenstande von Tafel V sind wir allein nicht einverstanden, weil der Kern der Darstellungen, nach Joh. Theodor de Bry, ein paar grobrealistische Genrescenen enthält, eingefaßt von Rahmen, deren naturalistisch-stilloses Gemenge von Blumen, Käfern, Schmetterlingen, Hirschen, Vögeln u. dergl. nur ein Beispiel gewähren kann, wie ein ornamentaler Rahmen nicht behandelt werden darf. Im Uebrigen wünschen wir dem schönen Unternehmen, das viel Treffliches zu liefern verspricht, die Gunst der Zeit und des Publikums. **W. L.**

Brüggemann-Album. Altarschrein der Domkirche zu Schleswig. In 27 Original-Photographieen herausgegeben von F. Brandt in Flensburg.

Den Altarschrein Brüggemann's im Dome zu Schleswig glaubten wir bisher durch Böhndel's sorgfältige Publikation genügend zu kennen, und auf seine Zeichnungen stützt sich, was man über dies Prachtwerk deutscher Holzschneidekunst vom Anfange des 16. Jahrhunderts in den kunstgeschichtlichen Handbüchern findet. In das richtige Licht sollte aber dieses Denkmal gleich so vielen andern erst neuerdings durch die photographische Kunst gestellt werden. Es ist das Verdienst des Hofphotographen F. Brandt in Flensburg, uns durch eine mit vollendeter Meisterschaft der Technik ausgeführte Aufnahme in den Vollgenuß des schleswiger Altarschreins gesetzt zu haben. Neben der uns vorliegenden größeren Ausgabe ist, wie wir hören, noch eine kleinere sowie eine dritte, stereoskopische erschienen. Der Photograph hat sich die bedeutende Mühe nicht verdrießen lassen, alle einzelnen Gruppen des Altares, nach erlangter Erlaubniß der Behörden, heraus- und im besten Lichte aufzunehmen. Diesem Umstande verdanken wir eine Publikation, welche schon als vollendete Leistung photographischer Technik das Interesse erweckt. So reine plastische Wirkung, so gut gewählte, harmonische und effektvolle Beleuchtung trifft man selten bei ähnlichen Aufnahmen.

Was Brüggemann's Werk selbst betrifft, so hat kürzlich Friedrich Eggers in Grimm's Zeitschrift: „Ueber Künstler und Kunstwerke" das Verhältniß desselben zu Dürer's kleiner Passion dargelegt. Der größere Theil des Reliefs ist in der That Dürer's Kompositionen nachgebildet. Aber der norddeutsche Meister erwies sich nicht allein durch das Uebertragen gezeichneter Darstellungen in plastische Freigruppen als selbständiger Künstler, sondern er bewährte seine Originalität gegenüber den Gedanken des erfindungsreichen Nürnbergers in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit charakteristischer Köpfe, die man in ähnlichem Reichthum und ähnlicher Lebendigkeit kaum an einem Werke verwandter Art antreffen wird; sodann aber auch in der wahrhaft plastischen Größe, Einfachheit und Schönheit seines Gewandstiles. Denn neben zahlreichen phantastisch-unschönen oder doch wunderlichen Kostümen, in welchen der barocke Zeitgeschmack sein Ergötzen fand, begegnen uns ideale Gewänder von einer Feierlichkeit und einem freien Flusse, wie sie die damalige deutsche Kunst nur ausnahmsweise hervorbringt, und wie sie Dürer selbst nur in seinen letzten Werken, den vier Kirchenstützen in der Pinakothek zu München, gelungen ist. Ueberhaupt zollt Brüggemann wohl in eckigen Bewegungen, in wunderlichen Kostümen, in verzerrten und selbst fratzenhaften Schilderungen roher Leidenschaft der Geschmacklosigkeit jener Zeit seinen Tribut: aber daneben bewährt er, wo es angeht, einen Adel des Ausdrucks, ein Schönheitsgefühl, einen Fluß in Darstellung des Erhabenen wie des Lieblichen, die ganz sein Eigen sind. Die Kunstgeschichte wird daher fortan den bescheide-

nen Meister der norddeutschen Grenzmark zu den vorzüglichsten Plastikern des 16. Jahrhunderts, welche Deutschland hervorgebracht, zu zählen haben.

Von der uns vorliegenden schönen Publikation sind die meisten Blätter den einzelnen Gruppen und Statuen des Werkes gewidmet. Zwei Blätter geben eine vorzügliche Darstellung des ganzen Altares in seiner zierlichen Architektur und den perspektiven Blick aus dem Mittelschiff der Kirche, dessen Abschluß der Altar Brüggemann's ausmacht.

Wir wollen nicht unterlassen hinzuzufügen, daß die Verlagshandlung eine mit erklärendem Text von Friedrich Eggers begleitete Ausgabe vorbereitet. Wer irgend Sinn für die Kunst unserer Vorfahren hat, der wird reichen Genuß aus der Betrachtung dieser schönen Blätter schöpfen, die ganz dazu angethan sind, Liebe und Bewunderung für die Meisterwerke jener Epoche auch in weiteren Kreisen zu erwecken.

Zum Schluß die Bemerkung, daß derselbe Gegenstand in einer kürzlich erschienenen Schrift von A. Sach: „Hans Brüggemann, ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Herzogthümer" (Schleswig, Schulbuchhandlung 1865) eine umfassendere kunstgeschichtliche Erörterung gefunden hat*). **W. L.**

Korrespondenzen.

Aus Berlin.

Die Kunstausstellung der Akademie.

B. M. Am ersten Sonntage des Septembers wurde, wie üblich, die große zweijährige Kunstausstellung in den Sälen des Akademiegebäudes eröffnet. Mit ungewohnter Empfindung sah man diesmal dem Tage entgegen, denn unter ähnlichen Umständen ist die Ausstellung seit fünfzig Jahren nicht zu Stande gekommen. Konnten es doch die kriegerischen Zeitläufte eine Zeit lang fraglich erscheinen lassen, ob die Ausstellung möglich sein würde. Und als der Friede unerwartet bald lächelte, da durfte man doch mit Fug Zweifel darein setzen, daß die Säle sich mit gewohnter Fülle und Trefflichkeit schmücken würden. Namentlich konnte ja auf eine Betheiligung von Süddeutschland und vom Auslande her wegen des unterbrochenen und gefährdeten Verkehrs gar nicht gerechnet werden. Doch der Sieg ist ein mächtiger Gott, und Arm in Arm mit dem Genius des Friedens wird er nicht müde, jeden Kranz um das Haupt seines Schützlings zu winden. Auch die volle Blätterzier der Kunst muß den Gedanken an den Ernst und die Opfer des Krieges verscheuchen. So weist denn der diesjährige Katalog sogar einen Zuwachs von etwa 80 Nummern gegen den letzten auf, und obgleich man vergebens leugnen würde, daß das Durchschnittsniveau der vorigen Ausstellung ein beträchtlich höheres gewesen, als das der jetzigen, so würde man doch nicht minder der Wahrheit zu nahe treten, wenn man nicht das viele Schöne, ja zum Theil Ausgezeichnete, gebührend anerkennen wollte, das diese uns bietet. Dazu kommt noch das gesteigerte Interesse, welches gerade der Umstand erweckt, daß das Vorliegende wesentlich unseren Künstlern verdankt wird, die durch den stockenden Kunstverkehr eine größere Anzahl von Werken als gewöhnlich in ihrer Hand behalten und der Ausstellung zugeführt haben. Schon heute, am dritten Tage nach der Eröffnung, in Details einzugehen ist um so mißlicher, als bei dem miserablen Zustande unserer Ausstellungsräumlichkeiten jedesmal erst eine gewisse Acclimatisation des Besuchers benöthigt wird, um ungenirt sehen zu können. Und da man sich auf die Unterstützung der „Kommission der Henker", wie sie hier scherzweise benamst wird, nicht verlassen kann, da sie elende Sachen aller Formate in die wenigen guten Räume gebracht und Perlen in Nacht und Grauen einer Reihe von „Todtenkammern" begraben hat, so ist das gewissenhafteste Selbstsuchen Erforderniß.

Das religiöse Fach zeichnet sich durch eine stufenweis zunehmende Verkümmerung aus. Von zwei der biblischen Geschichte angehörigen Bildern nimmt eins eine hervorragende, das andere eine achtbare Stelle ein. J. Roeting's von anderer Seite bereits gewürdigte „Grablegung Christi", mit kolossalen Figuren, tief gefühlt, trefflich komponirt, mit meisterhaftem Helldunkel und in durchweg solider und glänzender Technik ausgeführt, verfehlt nicht den großartigsten Eindruck. F. Schubert's „Jonathan und David" fesselt durch wahre Empfindung, gute Zeichnung und reine Farbe.

Der Historie fehlt es an großem Aufschwunge. So weit sie sich der neuesten Kriegsgeschichte, d. h. dem schleswig holsteinischen Feldzuge, zuwendet, hat sie es noch nicht gewagt, über ein bescheidenes Maaß und genrehafte Auffassung hinauszugehen. Das Hauptverdienst der betreffenden Bilder (Einnahmen einzelner Düppler Schanzen von A. Kretzschmer, Ch. Sell, E. Hünten) geht über lebensvolle Charakteristik in der einzelnen Figur nicht hinaus; sie enden in der Zersplitte-

*) Wir weisen bei dieser Gelegenheit auch auf die geistvollen Betrachtungen hin, welche Fr. Th. Vischer nach eigener Anschauung des Brüggemann'schen Werkes, in dem ganz kürzlich erschienenen 5. Hefte seiner „Kritischen Gänge", S. 186 u. ff. dem nordischen Meister gewidmet hat. A. d. H.

rung. Das Beste, was wir bis da dem Dänenkriege in künstlerischer Hinsicht verdanken, ist Kretzschmer's „Prinz Fridrich Karl auf der Düppler Schanze IV, während des Sturmes gegen den Brückenkopf" (vorige Ausstellung) und die Genrebilder, deren in der psychologischen Zeichnung vortreffliche Camphausen, dem miliärischer Charakter treue in großer Zahl und tüchtiger Darstellung F. Kaiser (auch auf diese Ausstellung) geliefert hat. — Der neuesten Geschichte entnimmt auch Ad. Menzel's „Krönung König Wilhelms I. in Königsberg" seinen Stoff. Es ist mehr Ceremonien- als Historienbild, übrigens auch an dieser Stelle bereits gewürdigt, daher hier die Bemerkung genügt, daß es durch Beseitigung des gekreuzten Lichtes in demselben viel gewonnen hat. — Unter den Darstellungen aus der älteren Geschichte verdient „eine lustige Schlacht" (die von Roßbach) von F. Dietz wegen ihrer lichtvollen Komposition und des in ihr waltenden frischen Zuges Erwähnung. — „Luther vor Cajetan" von A. v. Werner, Preisbild der diesjährigen akademischen Konkurrenz, verspricht sehr viel. — Clara Oenicke hat sich in ihrem „Luther in der Bibliothek zu Erfurt eine Bibel findend" etwas von ihrer früheren Manier emancipirt und sich zu größerer Freiheit erhoben; dagegen hat Plüddemann's Kunst an einem „Luther in Worms" auf's glänzendste Fiasco gemacht. F. Pauwels stellt in einem kleinen Bilde „die Königin Philippine von Hennegau, Gemahlin Eduard's III. von England, den Armen in den Straßen von Gent Hülfe spendend" dar, und zeigt, was eine höchst gediegene Künstlerhand auch ohne großen Stoff und ohne gewaltige Mittel vermag. — Dem Kreise der Dichter entnimmt nur ein bedeutendes Bild sein Motiv: „König Lear verstößt seine Tochter Cordelia" von Aug. v. Heckel, zwar etwas theatralisch, aber mit tüchtigem Pinsel gemalt. Auch desselben „Tochter der Herodias," eine üppig schöne Gestalt, zeugt von nicht gemeinem Können. Die Mythologie, der sonst v. Kloeber's poesiereiche Hand einen Körper lieh, tritt nur in einem herrlichen Bilde von Ed. Magnus „Orpheus und Eurydice" auf.

Im Porträt leistet Gust. Richter, „Porträt des Sultans" und „Porträt einer Dame", Ausgezeichnetes. Aus der Fluth der übrigen „Bildnisse" ragen etwa noch die von Adalbert Begas, von B. Plockhorst und wenigen anderen hervor, während Lauchert fortfährt, eine traurige Berühmtheit zu erstreben durch kokette Unnatur und prahlerische Selbstgefälligkeit; was um so mehr zu beklagen ist, als er eine virtuose Technik besitzt und mitunter erkennen läßt, daß er die Natur auch wie andere Menschen zu sehen im Stande ist.

Das Genre nimmt wie gewöhnlich einen breiten Raum ein. Leider haben uns die Koryphäen des Faches spärlich bedacht. L. Knaus giebt uns eine „Zigeunerrast im Walde", allerdings ein Prachtbild; B. Vautier nur den „Bauer mit dem Makler", in den er nicht Gelegenheit gefunden, alle seine glänzenden Seiten zu entfalten. Auch R. Jordan erregt durch sein „Alt-Männer-Haus an der See" den Wunsch, mehr von ihm zu sehen, während man bei dem einen Bilde von Wilh. Sohn „Konsultation beim Advokaten" gar vergißt, an etwas anderes zu denken, so überaus fein ist es in der Charakteristik und so unbeschreiblich schön gemalt. — Ed. Meyerheim, der Vater, fehlt ganz. Seine beiden Söhne, Franz und Paul, sind auch nur je durch ein Bild vertreten, ersterer nicht allzugünstig im Verhältniß zu dem, was er überhaupt schafft, durch eine sehr liebenswürdige „Mutter an der Wiege", letzterer, den man sich nicht entschließen kann, unter die Thiermaler zu verweisen, weil er Affen malt, sehr vortrefflich durch eine hochkomische und originelle „Gerichtsscene", bei der alle Betheiligten dem Geschlecht der Vierhänder angehören. — Mit einem reicheren Strom seiner Werke hat uns C. Becker erfreut. Sein „Besuch Carl's V. bei Fugger in Augsburg" hängt mit Recht im ersten Saale. „Im Vorzimmer" ist eine höchst gelungene Charakterstudie in umfänglichstem Maßstabe. Die drei übrigen Bilder haben bescheideneres, aber innerhalb ihrer Sphäre nicht minderes Verdienst. Dagegen hat sich's W. Amberg ein Bischen leicht gemacht, obschon eine gewisse Anmuth ihm nie fehlt. Einzig sein „Gretchen" möchte durch die eigenthümliche Auffassung besonderes Interesse, wenn auch nicht allgemeinen Beifall erwerben. — W. Gertz bleibt seinen ägyptischen Sujets wie seiner den allgemeinen Charakter mehr als das Detail festhaltenden Darstellungsweise treu; nicht minder W. Riefstahl seinem Passeyrer Thale; die „Prozession" ist ein vorzügliches Bild. — F. Kraus hat es durch seine „Stadtneuigkeiten" und sein „Schlafendes Mädchen" schon Manchem angethan, und in der That kann man nicht leicht etwas Reizvolleres finden. — C. Cretius nöthigt uns durch seine beiden Genrestücke; „Madonnenfest im römischen Gebirge" und „Albergo inglese", seiner hier zu gedenken; sie entspringen dem Kreise, der den Künstler schon so oft und vielseitig mit Glück beschäftigt hat. Seine „drei Johanniterbilder" dürften wir dagegen mit Schweigen übergehen. — Von seiner Vielseitigkeit und Meisterschaft legt Ch. Hoguet in drei Bildern bemerkenswerthe Proben vor. Ein Talent eigener Art, aber frappant und großartig bleibt Elisabeth Jerichau-Baumann, die sich nach längerer Pause in jüngster Zeit sehr fleißig bei uns gezeigt hat. Sie hat „Gestrandete an der Nordsee" in Lebensgröße gemalt, in denen zwar ein vor dem Unschönen nicht zurückschreckender Naturalismus, aber zugleich eine zumal für eine Dame bewundernswerthe Kraft zu Tage tritt. Energie und Großartigkeit charakterisirt auch die weibliche Figur, die festen Auges und Sinnes am

Steuer steht, und die sie — man erräth es — „Rule Britannia“ bezeichnet. — Indem ich die dii minorum gentium übergehe, liegt mir noch die Verpflichtung ob, zwei Künstler zu erwähnen, die sich in Aquarellen auszeichnender Beachtung werth gemacht haben. Ad. Menzel greift wie immer in's frische bunte Leben hinein und schildert nackte Jungen, die sich beim Baden „an der Saale bei Kösen“ auf mannichfache Art vergnügen, „berliner Straßenleben zur Weihnachtszeit,“ „Kanalleben,“ und in zwei „Rüstkammerphantasien“ das Ritterleben ohne romantische Ankränkelung. — Der andere ist Ludw. Passini; ein „römischer Hirtenjunge“ und ein „römisches Hirtenmädchen“ zeigen eine das Typische mit dem Individuellen so meisterlich verschmelzende Charakteristik und eine so staunenswerth wirkungsvolle und kräftige Technik, daß die Bewunderung, welche dieselben erregten nur von derjenigen übertroffen werden kann, in die den Beschauer sein drittes Bild, „Vesper in St. Paul in Rom,“ versetzt. Die zwölf Männer- und vierzehn Knabenköpfe dieses Bildes lassen ganze Lebensgeschichten in ihren Zügen lesen, so ausdrucksvoll und fein individualisirt sind sie, und dabei alle mit dem so leicht verflachenden und gleichmachenden Ausdrucke der Frömmigkeit übergossen, ohne die Besonderheit aufzuheben: eine bewundernswürdige Leistung.

Vortreffliche Thiere haben A. Brendel, E. Hallatz, Fr. Voltz ausgestellt. In der Architektur ragt vor allen hervor Karl Gräb, dessen „Hoher Chor der St. Georgs-Kirche zu Tübingen“ die einhellige Bewunderung der Kenner und der Laien gewonnen hat und in der That über das, was die Architekturmalerei zu leisten im Stande zu sein scheint, in einem solchen Grade hinausgeht, daß man dies Bild gesehen haben muß, um das Geleistete für möglich zu halten: er hat nicht die Formen des architektonischen Körpers gemalt, sondern den Geist, der sich diesen Körper baute. Paul Gräb, „der Sohn seines Vaters,“ folgt ihm würdig nach, und Emil de Cauwer behauptet nicht minder einen hohen Rang.

Die Landschaft macht sich enorm breit, wie gewöhnlich und wie überall. Des Guten bietet sie viel, wie in den Bildern von O. Achenbach, W. Pape u. s. w., des Ausgezeichneten wenig, eigentlich nur in dem für die Nationalgalerie erworbenen Bilde von Andr. Achenbach „Ostende“. Mit diesem Bilde beschreitet der schon so mannigfaltige und so vielseitig bewährte Meister ein neues Feld, und gleich der erste Schritt (ein paar kleinere Bilder dieser Art sind mir schon bekannt geworden) ist von ungeahntem Erfolge begleitet. Eine beispiellose Breite und Kühnheit der Vortragsweise, eine souveräne Behandlung des Lichtes, eine unfehlbar sichere Handhabung aller Effekte charakterisiren die neue Richtung.

Nun noch zu dem Stiefkinde der Berliner Ausstellungen, zu der Skulptur, die wieder in ihr Kellerexil mit Grabesluft verwiesen ist und sich daher nur spärlicher Besucher mit flüchtig vorbeieilendem Fuß zu erfreuen hat. Reinhold Begas hat sich entschlossen, in einer „lebensgroßen weiblichen Figur“ sich an edlere Formen zu halten, wenngleich noch immer das Zufällige, in vielen kleinen Formen eine große Rolle spielt. Aber so kann man sich der ungemeinen Lebendigkeit, des pulsirenden Lebens, das den Körper durchzieht, wahrhaft erfreuen. — R. Siemering's „Bacchus und Nymphe“ ist voll Leben und Humor im Motive und in der Komposition, wäre nur die einzelne Form mehr belebt und durchgeistigt. — Zwei Schüler von Alb. Wolff haben große Gruppen geliefert, die von Talent und fleißigem Studium zeugen. Fritz Schaper hat „Bacchus, der die verlassene Ariadne tröstet,“ zum Gegenstande gewählt und ein in jeder Beziehung recht gelungenes Werk hergestellt. Erdmann Encke, dem nach Früherem das Streben nach energischer Lebensäußerung eignet, ist nicht ganz so gut mit der ruhigen Scene zu Stande gekommen, in der er „Odysseus beim Abschiede von Penelope im Aufblick zu den Göttern“ darstellt, doch ist sehr viel Verdienstliches in dem Werke. — C. Möller ist wieder einmal in das Kinderleben eingegangen, dem er schon so hübsche und anerkannte Motive entnommen hat. „Mutter, Kind und Hund“ sind zu einer lieblichen gemüthlichen Gruppe vereinigt. — Das außerdem gar nicht vertretene Ausland hat in Antonio Tantardini einen trefflichen Repräsentanten gefunden. Seine vier Marmorarbeiten zeigen ebensowohl ansprechende Motive, „Lesende,“ „Badende,“ „Bescheidenheit“ (außerdem eine „Büste Dante's“), als auch eine virtuose, zum Theil freilich selbst raffinirte Technik. — Unter den plastischen Porträts ragt vor Allem durch Lebendigkeit und geistvolle Auffassung die „Büste Leopold's von Ranke“ von Fr. Drake hervor.

Aus Wien.

Malereien im neuen Operntheater. — Akademisches Gymnasium und Künstlerhaus. — Der Wilhelmspalast. — Restaurationen.

Anfang September.

Vor vierzehn Tagen hat uns Moritz v. Schwind wieder verlassen, nachdem er den Sommer über mit der Ausmalung der Loggia unseres neuen Opernhauses beschäftigt war. Der Meister förderte das umfassende Werk, dessen Gegenstand bekanntlich Mozart's unsterbliche „Zauberflöte“ bildet, mit wahrhaft jugendlichem Eifer. Vom frühen Morgen bis tief in die

Nachmittagstunden hinein war er mit seinen zwei Gehülfen an der Arbeit, und so sehen wir denn schon jetzt mehr als die Hälfte derselben vollendet vor uns. Die ganze Decke mit ihren fünf Kompartimenten, deren jedes ein grau in grau gemaltes Mittelbild und vier farbig auf schwarzem Grund ausgeführte Zwickelgemälde enthält, ist bis auf den ornamentalen Theil ganz fertig. Ebenso das große halbrunde Schlußbild an der einen Schmalseite der Loggia. Das gegenüberliegende Schmalseitenbild mit der Erscheinung der Königin der Nacht, sowie die fünf Lünetten an der Rückwand der Loggia bilden das Pensum, welches der Meister sich für nächsten Sommer aufgespart hat. Inzwischen, während ihn in München die Ausführung der Kartons für die Gemälde im Foyer beschäftigt, werden hier von einem unserer trefflichsten Ornamentisten die mit zarten Blumengewinden zu füllenden Gewölbekappen ausgemalt, so daß wir gegründete Hoffnung haben, das in Gold und Farben prangende Ganze mit allen seinen dekorativen Zuthaten schon über's Jahr vollkommen beisammen zu sehen. Möge es bis dahin auch gelungen sein, den von den Architekten des Baues gehegten Plan, die fünf offenen Bögen der Loggia mit Statuen von Hähnel's Hand zu schmücken, seiner Vollendung näher zu führen. Bei dem großen Reichthum des Gebäudes an plastischem Schmuck wäre es doppelt übel angebrachte Sparsamkeit, gerade hier an der Loggia der Façade in dem dekorativen Plan des Architekten eine Lücke lassen zu wollen.

Kaum hatte Meister Schwind seinen Pinsel zeitweilig niedergelegt, als ihn im Laufe der vorigen Woche ein anderer, zu dem Freskenschmuck des Opernhauses mitberufener Künstler aufnahm, unser seit einem Jahre der hiesigen Akademie angehöriger Eduard Engerth, welchem die von Ihnen früher schon kurz erwähnten Malereien in den Appartements des Kaisers übertragen sind. Engerth begann mit dem Cyklus von „Figaro's Hochzeit" in dem sogenannten Kaisersalon. Bei der ungewöhnlichen Rührigkeit, mit welcher der Meister bisher in der Vorbereitung seiner umfassenden Aufgabe vorgegangen ist, läßt sich auch von ihm die baldigste Vollendung des Ganzen erwarten.

Begleiten Sie mich jetzt in den Prater hinaus, wo in den Räumen des von seinen Reiterkünstlern verlassenen Cirkus Suhr die k. k. Hof-Operntheater-Malerei ihren vorläufigen Sitz aufgeschlagen hat, bis die riesigen Malersäle des neuen Opernhauses praktikabel sein werden. Daß auch das phantastische Kunstgebiet der Theaterdekorationen auf einen Platz im Rayon dieser Zeitschrift alles Anrecht hat, wird wohl Niemand bezweifeln, erinnerte er sich auch nur, welche herrliche Blüthen der Genius eines Schinkel demselben zu entlocken wußte. Bei uns erfreute sich dieser ganze Zweig des Theaterwesens keiner sonderlichen Pflege. So viel Brillantes, Frappantes und ohne Zweifel Kostspieliges unser Ballet und namentlich das charakteristische Wiener „Ausstattungsstück" von jeher zu Tage gefördert haben, immer vermißten wir im hiesigen Bühnenmalerei- und Kostümwesen ein gewisses Etwas an künstlerischer und poetischer Harmonie, das eben nur durch die einheitliche Leitung eines hervorragenden Talents hervorgebracht werden kann. Es gelingt daher unseren Theatermalern und Dekorateurs manches Einzelne, dieser Wald oder jener Feenpalast, bisweilen gar nicht übel, und an den nöthigen „Aah" und stürmischem Beifall fehlt es dann auch nie. Aber trotz alledem ist uns von den hiesigen Bühnen kein Gesammteindruck so vollkommen poetisch und künstlerisch einheitlicher Art erinnerlich, wie ihn z. B. der unter Dingelstedt's Direktion in München wieder aufgeführte „Sturm" oder Gounod's „Faust" auf derselben Bühne, wo künstlerische Kräfte wie Quaglio, Seitz u. A. zusammenwirken, in uns hervorgerufen haben. In jüngster Zeit freilich, wo das Theater an der Wien die französischen Feerien auch zum Theil mit pariser Kräften vorführt, ist uns auch hier einiges in seiner Art Vollendete zu Gesicht gekommen. Die Dekorationen der Theatermaler von der Porte S. Martin sind nicht nur von einer wirklich feenhaften Wirkung, sondern sie erweisen sich auch bei näherer Betrachtung am Tage als wahrhafte Meisterstücke einer ebenso virtuosen wie sorgsamen Technik.

Ich habe mir diese Digression erlaubt, um zu zeigen, wie wichtig es für uns werden kann, wenn Künstler im vollen Sinne des Wortes der mit Unrecht etwas diskreditirten Stellung eines Theatermalers sich unterziehen. Dies hat wenigstens probeweise der in Ihrer Zeitschrift bereits durch die Ansicht Athen's repräsentirte Jos. Hoffmann kürzlich gethan, indem er die neuen Dekorationen zu Mozart's „Zauberflöte" — dieser Gipfelpunkt unserer Musikgeschichte bleibt uns, wie Sie sehen, stets im Auge — für das neue Opernhaus herzustellen unternahm. Die probeweise Aufstellung eines Theiles derselben in der obenerwähnten improvisirten Malerwerkstatt hat ein überaus günstiges Resultat ergeben. Es war zunächst die bergige Landschaft mit dem Tempel und dem Felsen der Königin der Nacht (1. Akt) ausgestellt, mit einer schönen Palmengruppe und Gebirgsaussicht auf dem Prospekt und einer Fülle südlicher Vegetation auf den Coulissen und Soffiten. Die letzte Feuer- oder vielmehr Licht-Probe müssen Theaterdekorationen freilich erst bestanden haben, ehe man über ihren Werth endgültig urtheilen kann. Doch über den Vorzug in Schönheit der Komposition und sorgsamer stilvoller Ausführung,

welche die Hoffmann'schen Dekorationen auszeichnet, kann schon jetzt wohl kein Zweifel sein. Wie wir hören, ist denn auch die leitende Behörde gewillt, noch weitere Aufgaben derselben Kraft anzuvertrauen. Daß daraus übrigens für Hoffmann eine Art dauernder Verpflichtung gegen das Operntheater sich entwickle, können Diejenigen nicht wünschen, die den Künstler seinem eigentlichen Fache, der historischen Landschaft, erhalten sehen möchten.

Wie ernst man es mit der künstlerischen Ausstattung der neuen Bühne nimmt, sehen Sie auch daraus, daß die beiden Hauptvorhänge, der für die große und der für die komische Oper, hervorragenden künstlerischen Kräften anvertraut sind. Die Lösung der ersteren Aufgabe war, wie wohl vielen Ihrer Leser bekannt ist, die letzte Sorge unseres unvergeßlichen Rahl. Er hat uns für den Vorhang der großen Oper seine Komposition der Orpheussage hinterlassen, einen jener großen dramatischen Bildercyklen, in denen Rahl seine Doppelbegabung für gedankenreichen, ernsten Stil und gesättigte Gluth der Farbe mit voller Freiheit bewähren konnte. Der Maler Griepenkerl, einer der tüchtigsten Koloristen unter den Schülern Rahl's, der zusammen mit Bitterlich auch die Deckenfiguren im Zuschauerraum des Opernhauses nach des Meisters Entwürfen ausführt, arbeitet gegenwärtig an der Herstellung der großen Farbenskizze des Vorhangs, nach der sodann die Malerei der Courtine selbst begonnen werden soll. — Mit der Ausführung des zweiten, der komischen Oper gewidmeten Vorhangs ist F. Laufberger beauftragt. Seine Komposition, ebenfalls ein reicher Kranz von Einzelbildern, die sich um ein großes Mittelfeld herumgruppiren, schildert im Gegensatze zu den ernsten Feiertönen, die Rahl anschlug, mehr die erheiternden, frohen und scherzhaften Berührungen der Musik mit dem Leben bei Spiel und Tanz, bei Liebeslust und Becherfreude, wie sie sich in den Gebilden des leichteren Musikdrama's wiederspiegeln. Nach glücklich erfolgter Zustimmung von Seiten der entscheidenden Behörde ist auch Laufberger jetzt bereits mit der Anfertigung der großen Farbenskizze beschäftigt. Es wird sich wohl bewerkstelligen lassen, den Lesern der Zeitschrift später von diesen beiden in ihrer Art meisterlichen Schöpfungen eine bildliche Anschauung zu geben.

Während so viel Hände vollauf beschäftigt sind, um dem neuen Theater seinen letzten Schmuck zu leihen und kürzlich auch in den Räumen des von Fr. Schmidt erbauten akademischen Gymnasiums die Maler W. Rieser und Trenkwald mit der Ausführung des Freskenschmuckes begonnen haben, sind im Laufe des Sommers mehrere neue monumentale Bauten für ähnliche Aufgaben herangereift. Das Künstlerhaus ist glücklich unter Dach gebracht und Hansen's prachtvoller Wilhelmspalast erreichte soeben in den Trophäen, welche das Hauptgesims zieren, den letzten bekrönenden Abschluß seiner Façade. Diese Façade ist schon deßhalb für den modernen Palastbau des Nordens von ungewöhnlicher Bedeutung, weil sie vom Scheitel bis zur Sohle aus weißem italienischen Marmor aufgeführt ist. Mit dem klassischen Adel der Verhältnisse und dem Reichthum plastischer Dekoration verbindet sich hier eine Feinheit in der Formgebung und eine saubere Eleganz der Technik, wie sie eben nur in dem glänzenden Gestein des Südens mit vollendeter Kunst herzustellen ist. Auch von diesem Werke müssen Ihre Leser, wenn es auch im Inneren vollendet sein wird, ausführlicher durch die Anschauung unterrichtet werden. Die nächste Aufgabe für den Architekten wird die Dekoration des herrlichen, auf Marmorpfeilern ruhenden Hallenhofes sein. Da der Bauherr leider in die plastische Dekoration der Wände desselben nicht gewilligt hat, will Hansen es mit schwarz in weißen Grund eingelegten Marmormosaiken und Gold versuchen, einer Dekorationsweise, deren Reize freilich hinter dem plastischen Schmuck wohl kaum zurückstehen dürften. Der bis jetzt am weitesten vorgeschrittene Theil der Innendekoration ist der von monolithen dorischen Marmorsäulen getragene und auch durchaus mit farbigen Marmorplatten ausgelegte — Pferdestall. Die von Pindar besungenen Rosse des Königs Hiero von Syrakus werden es schwerlich besser gehabt haben.

Die Vergangenheit wetteifert mit der Gegenwart, bei der architektonischen Neugestaltung der Stadt ihr Recht geltend zu machen. Außer S. Stephan, dessen Thurm seine hölzerne Gerüsthülle mehr und mehr abwirft, um den schlanken Leib in verjüngter Schönheit strahlen zu lassen, wird auch die stattlichste Zopfkirche der Stadt, S. Karl Borromäus, das Werk Fischer's von Erlach, gegenwärtig restaurirt. Der Platz am Polytechnikum, der nach Vollendung des neuen Konservatoriums und der Schwarzenbergstatue einer der mannigfaltigsten Komplexe Wiens zu werden verspricht, wird hierdurch einen würdigen Hintergrund erhalten. Schade nur, daß der schöne Prospekt von der Aspernbrücke über die Ringstraße nach der Karlskirche hin durch das Vortreten der Häuser am Schwarzenbergplatz gestört worden ist. Aber man versteht es hier bekanntlich meisterhaft, monumentale Gebäude zu verstecken. Diese Virtuosität hat sich auch der Karlskirche gegenüber, die an und für sich auf eine so bedeutende Wirkung ihrer interessanten Silhouette angelegt wäre, wieder einmal glänzend bewährt. ○

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Castellfranco

und einige weniger bekannte Bilder Giorgione's.

Von

H. Reinhart.

Mit Abbildungen.



Castellfranco.

Die Bilder von der Hand des Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione, welche sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, sind an Zahl sehr gering, da dieser Meister bekanntlich so frühzeitig vom Tode hinweggerafft wurde, und überdieß einen großen Theil seiner meteorgleichen Existenz darauf verwendete, die Façaden von Palästen und öffentlichen Gebäuden Venedigs mit Fresken zu schmücken. Leider haben auch diese eine verhältnißmäßig fast ebenso kurze Dauer gehabt wie das Leben ihres Urhebers und sind schon seit langer Zeit bis auf wenige kaum nennenswerthe Spuren verschwunden.

Nur die bedeutendsten Gemäldesammlungen besitzen mehrere Stücke von Giorgione. Wo wir diesem aber begegnen, da finden wir in seinen Werken wahre Perlen der Malerei, und der ganz eigenthümliche Ton romantischer Poesie, der in denselben lebt, verleiht ihnen, abgesehen von ihrem koloristischen Werthe, ein wundersames Interesse. Es ist eben die dem Meister eigene Gemüthstiefe und der Abglanz jener herrlichen poetischen Zeit, in der Giorgione lebte, der uns aus seinen Werken wie aus einem goldenen Spiegel entgegenstrahlt und den Beschauer in so hohem Maße fesselt.

Es ist unsere Absicht, hier mit einigen Mittheilungen über den Geburtsort des Künstlers die Betrachtung eines von ihm herrührenden wenig bekannten Bildes, welches sich in Venedig,

sowie eines anderen, das sich zu Treviso befindet, und endlich einiger in der Galerie Manfrin zu Venedig befindlichen Bilder zu verbinden.

Das Städchen Castellfranco liegt ungefähr auf halbem Wege zwischen Treviso und Vicenza in der reichkultivirten gartenähnlichen Ebene Veneziens. Beiläufig zwei deutsche Meilen nördlich von Castellfranco wird diese letztere durch die himmelanstrebenden Alpen begränzt, deren zerklüftete und beschneite Spitzen über das zwischen ihnen und der Ebene liegende Hügelland hinwegschauen. Die nächste Umgebung des Städtchens ist demnach vollständig eben, aber einige Stunden davon beginnt die Landschaft sich zu bewegen; reizende, bald bepflanzte, bald leicht bewaldete Hügel wechseln mit lieblichen Thälern ab, durch welche grüne, bis auf den Boden durchsichtige Flüßchen ihren Lauf nehmen; die meisten Höhen sind mit malerischen Gebäuden, Edelhöfen, Sanktuarien und kleinen Ortschaften gekrönt, und unfern von Castellfranco liegt Asolo, die einstige Residenz der Königin von Cypern, Katharina Cornaro, die, nachdem sie ihrem Throne zu Gunsten der Republik Venedig entsagt hatte, dort, von Gelehrten, Hofmännern, Dichtern und Künstlern umgeben, Hof hielt und, wie das jene Zeit überhaupt sehr wohl verstand, ihre Tage in einem halb geistigen, halb materiellen Epikuräismus verlebte.

Wer die Bilder Giorgione's betrachtet, findet in denselben, ganz wie in den Werken Cima's da Conegliano, Tizian's und Bassano's, die landschaftlichen Schönheiten des gemeinsamen Vaterlandes verwerthet, und das farbenprächtige Hofleben zu Asolo, welches dem Jüngling nicht fremd geblieben sein dürfte, mag viel dazu beigetragen haben, ihm jene geistige Richtung zu geben, welche uns in seinen Darstellungen überall, mit edler Sinnlichkeit gepaart, entgegentritt. Castellfranco selbst muß, nach den von den alten Bauten noch vorhandenen Ueberresten zu schließen, sehr stattlich gewesen sein. In der Mitte des Städtchens erhebt sich das eigentliche Castell, mit mächtigen Thürmen, krenellirten Mauern und von einem jetzt theilweise trocken gelegten Wassergraben umgeben, wie es unsere Vignette zu veranschaulichen sucht. Zwei, einst nur über Zugbrücken zugängliche Thore, jedes von einem Thurm überragt, von welchen der Löwe des heiligen Markus, trotz seinem Pax tibi Marce, gar grimmig herniederschaut, führen in's Innere des Castells, das von zwei in der Mitte sich kreuzenden Hauptgassen in vier Viertel getheilt wird. In einem der kleineren Gäßchen, deren es zwischen den Häusergruppen eine Menge giebt, steht mit seinem Rücken an die Ringmauer gelehnt das Haus, welches als das Geburtshaus Giorgione's und als dessen gewöhnlicher Aufenthaltsort während seiner Anwesenheit in der Heimat bezeichnet wird. Dasselbe bietet an sich kein weiteres Interesse, als daß es den Namen des großen Künstlers trägt, und ist, so wie das Haus Petrarca's zu Arquà, gänzlich umgebaut. Um das Castell herum führt eine breite Straße, welche sich an zwei Seiten zu einem großen mit alten Platanen bepflanzten Platz erweitert, und über dieser Straße liegen die Borghi oder Vorstädte mit hie und da sehr alterthümlichen Häusern, an denen sich Spuren von Fresken vorfinden, die der Hand des Künstlers zugeschrieben werden.

Der zur Zeit Palladio's umgebaute Dom enthält eines der wunderbarsten Bilder Giorgione's, von dem wir hier zunächst berichten wollen. Dasselbe ist links hinter dem Hochaltar im Chore aufgehangen und wird in den Kirchenadministrationsregistern als eine donazione di Messer Giorgio, dipintore, angeführt. Es stellt die heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde im Schooße auf einem erhöhten Throne sitzend dar, an dessen Fuße und zu dessen beiden Seiten der heilige Georg und Franciskus von Assisi, dem Beschauer zugewendet und in keiner äußeren Verbindung mit der Himmelskönigin stehend, angebracht sind. Sanct Georg, ganz in mittelalterlicher Rüstung und eine mächtige Lanze mit der einen Hand haltend, zeigt das Antlitz eines sehr schönen Jünglings, das Haupt ebenfalls mit blankem Helme be-

deckt, den Blick voll südlicher Glut, das Kinn von leichtem Flaum umweht, von herrlicher Gestalt, so recht jeder Zoll ein Ritter. Der heilige Franciskus, links vom Beschauer, zeigt jenen dem Wesen dieses Heiligen entsprechenden, schwärmerisch verzückten Ausdruck, ist aber sonst in völliger Ruhe dargestellt und blickt, ebenso wie der heilige Georg, gerade aus dem Bilde heraus. Die Muttergottes sieht mit dunklem, seelenvollem Auge auf das Kind nieder und gehört jenem herrlichen Bloudinentypus an, dem wir in den Gemälden dieses Meisters, sowie Tizian's und Palma's des Aelteren überall begegnen. Ein dunkler Vorhang rollt hinter dem Throne herab, gestattet jedoch zu beiden Seiten den Durchblick in eine der reizenden Landschaften, welche der Künstler stets seinen Gestalten zum Hintergrunde gab, die er als unumgängliches Mittel zur Erreichung der poetischen Wirkungen, nach denen er strebte, zu betrachten schien.

Die Anhänglichkeit, welche sich unser Meister für die Naturschönheiten der Umgebung seines Geburtsortes bewahrte, und die Bedeutung, die er der Verwerthung derselben beilegte, zeigen sich am deutlichsten darin, daß er, der doch den größten Theil seines Lebens in dem damals auf dem Gipfel seiner Pracht stehenden, feenhaften Venedig zubrachte, bei Behandlung seiner selbstgewählten lyrischen und romantischen Stoffe doch stets nach der Scenerie seiner Heimath zurückgreift, und es ist uns kein Beispiel bekannt, wo er sich der in Venedig doch gewiß reichlich vorhandenen Schönheiten des Prospekts bedient hätte, außer in dem der Akademie der bildenden Künste angehörigen Bilde, welches früher in der Scuola di San Marco befindlich und im Auftrage derselben angefertigt, einen vom heiligen Markus beschwichtigten Sturm in der Lagune vorstellt. — Zu unserem Bilde zurückkehrend, haben wir noch zu erwähnen, daß die in etwas über halber Lebensgröße gehaltenen Figuren die Porträts des Giorgione selbst, sowie von dessen Bruder und der Geliebten des Malers sein sollen, und so vorsichtig solche Ueberlieferungen gewöhnlich aufzunehmen sind, so läßt sich in diesem Falle nicht läugnen, daß sie einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit besitzen. Vasari erwähnt eines Bildes von Giorgione, David mit dem Haupte Goliath's darstellend, welches zur Zeit des Ersteren noch im Besitze eines Monsignor Grimani, Patriarchen von Aquileja war, gegenwärtig aber die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien ziert, und sagt von demselben, daß Giorgione damit zugleich sein eigenes Bildniß verewigt habe; ebenso führt er an, daß derselbe mit großen körperlichen Vorzügen ausgestattet gewesen sei, und weiter, daß er stets nur mit direkter Zurathbeziehung der Natur gearbeitet habe. Hiernach läge die Idee, daß der Künstler seine eigene Gestalt sowie die Mittel, welche sich in seiner Umgebung vorfanden, zuweilen benützt habe, nicht ferne. Palma, Paris Bordone, Paolo Veronese und Rubens haben dieß oft gethan, und da das erwähnte noch obendrein ein Votivbild ist, auf welcher Art von Gemälden es damals gebräuchlich war, die betreffenden Donatoren und ihre Familie anzubringen, so ist es sehr wahrscheinlich, daß Giorgione, der hier als Autor und Donator zugleich betheiligt ist, sich und seine Theuren auf diese Weise in das Bild mit einschloß; zudem gehört weder St. Georg noch St. Franciskus zu den Schutzheiligen von Castellfranco, und sind diese Heiligen daher in Beziehung auf Giorgione's eigenen und die Namen seiner Angehörigen gewählt worden; endlich zeigt das Angesicht St. Georgs eine große Aehnlichkeit mit dem von Vasari angeführten David, und da überdieß das Bild noch sehr die Eigenthümlichkeiten der Schule Bellino's an sich trägt, somit der Jugend des Künstlers angehört, so stimmt auch dieß mit der jugendlichen Erscheinung des heiligen Ritters vollkommen zusammen. Wir glauben daher, daß genügende Gründe vorhanden sind, um die erwähnte Tradition als begründet zu betrachten.

Von dieser reizenden Schöpfung in Komposition und Malweise gänzlich verschieden, obgleich nicht weniger vortrefflich, ist die zu Treviso in einem Administrationslokale des

dortigen öffentlichen Leihhauses befindliche Pietà. Der Leichnam Christi ruht halb sitzend mit nach rückwärts gesunkenem Haupte, und von kleinen nackten Engeln gestützt, auf der Marmoreinfassung des zu seiner Aufnahme bestimmten Grabes. Die gewaltsame Anordnung des absichtlich und ungewöhnlich verkürzten Leibes deutet auf die Sucht, die Bahnen, welche die Malerei bis zu Bellino herauf gewandelt, zu erweitern, und der Vorwurf ist, was diese Bestrebungen anbelangt, in einer Weise gelöst, die dem um hundert Jahre später lebenden Rubens kaum gestattet hätte, weiter zu gehen. Dabei ist das Bild mit der ganzen Meisterschaft der späteren Technik des Künstlers behandelt und von tief ergreifender Wirkung.

Die in der Galerie Manfrin zu Venedig befindlichen Gemälde hingegen gehören wieder der früheren Richtung des Meisters an und haben mit dem merkwürdigen, in der kaiserlichen Galerie zu Wien befindlichen Bilde, „die chaldäischen Weisen", das geheimnißvolle mystische Element gemein, welches in allen diesen Stimmungsbildern, wo Giorgione gleichsam als lyrischer Dichter erscheint, in so hohem Maße enthalten ist. Das Eine, die Nativitätsstellung eines Astrologen über ein neugebornes Kind vorstellend, ist etwas unvermittelt in Ton und Farbe, vielleicht nachgedunkelt oder sonst beschädigt, kurz nicht von dem gewohnten Schmelze, der die Werke Giorgione's auszeichnet.*) Das Kind ruht in den Armen einer reizenden jungen Frau mit blondem Haare, deren Gatte, etwas weiter rückwärts, dem Vorgange nachdenkend zusieht; ein bunter Haufen von astrologischen Geräthschaften und Büchern bedeckt den Tisch, an welchem der alte Astrologe beschäftigt ist und durch das geöffnete Fenster sieht der Beschauer in die Nacht hinaus, welche den noch als blassen Streifen am Horizonte zögernden Tag verdrängt. Das zweite Bild, mit Figuren von etwas über einem Viertel der natürlichen Größe, ist ein bloßes Stimmungsstück, dessen Gedanke sich weiter nicht nachweisen läßt, ähnlich jenen kleinen Gelegenheitsgedichten, deren Goethe so manches geschaffen, Dichtungen, bei denen man in Verlegenheit geräth, wenn es sich darum handelt, eine erklärende Analyse zu geben, und die dennoch so mächtig auf Phantasie und Gemüth zu wirken vermögen. Wir betrachten das Bild an der Hand beistehender Abbildung etwas genauer. Auf beblümter, frühlingsgrüner Wiese sitzt ein nacktes Weib von jugendlicher Schönheit, ein liebliches Kind in ihrem Schooße haltend, die Schultern vom aufgelösten Goldhaar umweht und den träumerischen Blick nach dem Beschauer gerichtet. Links von ihr steht ein Jüngling mit einer Lanze im Arm, von dunkler Gesichtsfarbe, mit tiefglühenden Augen, und die Stirn von einer Fülle dunkler Locken umwallt. Ein Gewand von dunkelrothem Sammet, nach dem Geschmack der damaligen Zeit hier und da gebauscht, deckt die Glieder, ohne deren Ebenmaß zu beeinträchtigen; er blickt wie in tiefes Sinnen verloren nach der vor ihm sitzenden Frauengestalt. Den Hintergrund bilden Gebäude, von Wasser umgeben, in der Anlage Castellfranco sehr ähnlich, über welchen eine drohende Gewitterwolke aufsteigt, aus der ein heller Blitz zündend zur Erde fährt. Der Jüngling ist offenbar wieder Giorgione selbst, das Weib wahrscheinlich seine Geliebte, denn verheirathet war er nie. Es giebt wenig Bilder, die so eigenthümlich ergreifen wie dieses, und bei denen man, von der Schönheit der darin vorgeführten Gestalten abgesehen, so wenig wie bei dem eben besprochenen wüßte, wodurch diese Wirkung hervorgebracht wird.

Giorgione's Anziehungskraft liegt hauptsächlich in diesem unbegreiflichen Zauber, er war ein Schwärmer und reißt eben dadurch zur Schwärmerei hin. Liebe, Lautenspiel und Gesang, welche er nach Vasari, alle drei mit vielem Erfolge betrieb, waren nebst der

*) Dieses Bild befand sich in zwei Exemplaren in der genannten Galerie, von denen das Eine, zugleich mit dem, ebenfalls dem Giorgione zugeschriebenen, Porträt der Königin Katharina Cornaro, nach England verkauft wurde.



LA FAMIGLIA DI GIORGIONE.

Oelgemälde aus der Galerie Manfrin zu Venedig.

Zeitschr. f. bild. Kunst. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig

Malerei, oder vielleicht sogar vor ihr, sein Element, und wenn Albrecht Dürer von Venedig aus an seinen Freund Pirkheimer schreibt, daß dort so wunderschön Musik gemacht werde, und er die Musiker von ihren eigenen Leistungen dermaßen ergriffen sah, daß sie Thränen vergossen, so sehen wir daraus, welch überströmender Gefühlsreichthum in jener Zeit wohnte, die in Giorgione eine ihrer schönsten Blüthen trieb.

Enhuber's Illustrationen zu Meyr's Geschichten aus dem Ries.

Von

Fr. Pecht.

Mit Abbildung.

Auf zweierlei Arten kann die Malerei wirken, durch die Schönheit der Erscheinung an sich oder durch die Schönheit der von ihr ausgesprochenen Empfindungen. Bezeichnet die Tendenz zum Ersteren vorzugsweise die Eigenthümlichkeit der italienischen, so die Richtung auf das Letztere die der deutschen Kunst aller Zeiten. Fast nur Raffael hat beides in gleich hohem Grade zu vereinigen gewußt; dagegen können die Niederländer und Spanier in dieser Hinsicht weit eher der italienischen als der deutschen Richtung zugezählt werden, der hinwiederum die Engländer und selbst viele Franzosen näher stehen. Ist doch bei den Figuren eines Rubens und Rembrandt von schöner, liebenswürdiger, tiefer, inniger Empfindung im Ganzen sehr wenig die Rede, um so mehr dagegen vom sinnlichen Reiz der Farbe und des Lichts, während ein Claude, ein Leopold Robert, ein Wilkie den größeren Theil ihrer Wirkung dem Adel, der Schönheit, der Feinheit der Empfindung, mit denen sie die beseelte wie die unbeseelte Natur zu durchdringen wissen, verdanken. Diese Empfindung kann sogar bei einer an sich häßlichen Form bis zu einem gewissen Grade erreicht werden, wie uns das die Altdeutschen, Dürer voran, unaufhörlich beweisen. Freilich darf diese Häßlichkeit nur im Geschmack, in der Vorliebe für rücksichtslose Charakteristik, niemals in der Stümperei des Künstlers ihren Grund haben. — Stümperei in der Ausführung verzeiht man überhaupt nur bei einer grandiosen oder schönen künstlerischen Intention, wie sie beginnende Kunstperioden von Giotto bis zu Cornelius herab gar oft vereint gezeigt haben.

Untersucht man nun das Verhältniß des Künstlers zu seinem Stoff bei beiden großen Kunstrichtungen genauer, so kommt man bald darauf hinaus, daß der Künstler in einem Fall vor allen Dingen ein schönes Bild, was ihm vorschwebte, machen, im anderen eine schöne Geschichte erzählen, einen ihn besonders fesselnden und bewegenden Gedanken aussprechen wollte, und daß deshalb dem einen der Inhalt, dem anderen die Form erst in zweiter Linie kam. — Es ist hier nicht der Ort, über den Werth beider Richtungen zu streiten, um so weniger, als sie in hohem Grade mit dem ganzen nationalen Wesen zusammenhängen, und wenigstens bis zu einem gewissen Grade in jedem Kunstwerk vereint sein müssen, wenn es den Anspruch haben will, ein klassisches zu sein. Ohnehin haben sie auch das mit einander gemein, daß die Schönheit allemal die Zuthat des Künstlers selber ist; denn ob Correggio den Reichthum seiner Phantasie in der großartigen Formanschauung, dem Zauber des Lichts, das er über seinen Gegenstand gießt, ausspreche, oder Dürer dieß durch die Innigkeit, den Ernst, mit dem er menschliche Verhältnisse schildert, die Macht, mit der er seine Charaktere

ausstattet, thue, in beiden Fällen gehören diese Eigenschaften dem Künstler, nicht dem Stoff, der ja nur das Gefäß ist, in das er ihn gießt.

Sind nun seelenvolle Innigkeit, jener bezaubernde Reichthum des Herzens, der alles, auch das gewöhnlichste, was er umfaßt, mit seiner wohlthuenden Wärme zu durchdringen und uns lieb zu machen weiß, vorzüglich die Eigenschaften deutscher Kunst von jeher gewesen, so hat die neue Zeit gewiß nie so ächt nationale Kunstwerke geschaffen wie die uns heute beschäftigenden Illustrationen. Mit wie vollendeten Kunstwerken wir es hier zu thun haben, geht schon daraus hervor, daß man durchaus nicht nothwendig Melchior Meyr's mit Recht berühmte Dichtungen gelesen haben muß, um Enhuber's Bilder zu verstehen, da die zwei, drei Darstellungen, die er einer Erzählung widmet, vollkommen ausreichen, um den Verlauf jeder Handlung nicht nur im Wesentlichen vollkommen deutlich zu machen, sondern uns auch für denselben auf's lebhafteste zu interessiren, so daß sogar jedes Bild für sich allein vollkommen verständlich und gleich genießbar ist.

Es wurde dies dem Meister darum möglich, weil er den ganzen ungeheuren Vortheil, den der Maler vor dem Dichter voraus hat, sobald es sich nur um porträtartige Schilderung von Charakteren und Situationen handelt, vollkommen auszunützen verstanden und uns für das was geschieht, so einfach es an sich ist, allemal zu interessiren gewußt hat. Er führt uns die handelnden Personen so individuell, so lebenswahr vor, daß wir sie alle genau gekannt zu haben glauben, alsbald einen ganz persönlichen Antheil an ihnen nehmen, weil sie allemal das Typische ihrer ganzen Gattung mit dem Individuellen vereinigen, so daß die paar Dutzend Menschen, die wir wirklich sehen, einen ganzen Volksstamm erschöpfend darzustellen scheinen. Die Wahrheit der Schilderung ist eben durchaus keine bloß modellartige, äußerliche, wie man sich's bei einiger Geschicklichkeit im Atelier zurecht richtet, nein, Enhuber's Figuren sind individuell, nicht nur in Gesichtszügen, Kleidung und Körperbildung, sondern vor Allem in der Art, wie sie sich bewegen und wie sie empfinden. Der Künstler hat in hohem Grade jene Fähigkeit der feinsten, raschesten Beobachtung, des treuesten Gedächtnisses für das kleine Detail, die dem Sittenmaler so unerläßlich ist. Wie unübertrefflich wahr erscheinen z. B. uns älteren, die wir dergleichen noch gesehen, die beiden Studenten aus dem Anfang der dreißiger Jahre, die in „Ende gut alles gut" dem Tanz unter der Linde zuschauen. Wem fiele dabei nicht sofort Tübingen und Erlangen mit ihrer ungehobelten Gelehrsamkeit ein, wer dächte nicht an Marcus Tullius Maßmannus und den göttlichen Grobianus beim Anblick dieser groben weißen Leinwandhosen, die beim öfteren Waschen allmälig so übermäßig eingegangen sind, wie der deutsche Rock auf der Bierbank abgeschabt, der magere Hals unter dem breit ausgelegten, zerknitterten Hemdkragen verbrannt wurde.

Wie fein ist in den drei Blättern zur „Lehrersbraut" Lehrer wie Braut geschildert! Es sind drei Jahrzehnte verflossen, seit Grobianus blühte, aber die schwäbischen Schuster und Schneider sind immer noch gleich entsetzlich in ihrer Behandlung der französischen Kleiderformen, mit denen sie den Ersteren so charakteristisch ausgestattet, daß man ihm den Landschullehrer von hinten schon ansieht. — Wie unübertrefflich sind die städtischen Mamsells geschildert, die der armen Braut den Lehrer durch vierfüßiges oder -händiges Klavierspiel abspenstig machen, während das gute Bauernmädchen in seinen städtischen Kleidern wie ein gefangener Vogel aussieht und die engen Handschuhe seine an freie Bewegung gewöhnten Finger zur Verzweiflung bringen. Und wie charmant ist die Dirne, da sie sich den städtischen Kleiderputz sammt dem Lehrer abgethan und als Braut eines tüchtigen Bauernburschen vom Bernerwägelein steigt.

Kann etwas ächter sein, als die überlegene Koketterie der Grete und die tölpische

Schüchternheit des Hans auf dem Blatte, das unser Stich bringt? Wer von uns hätte die Situation des „Abgeblitzt“ in seinem Leben nicht in irgend einer Variante blöder Jugendeselei einmal durchgemacht? Und wie mannhaft ist in einem weiteren Blatte derselbe Bursche, da er sich für die beleidigte Geliebte rauft und sie durch diesen Frontwechsel ebenso überrascht wie beglückt!

Auch das Fach der edlen Väter mit germanischer Schlafmütze oder Pelzkappe ist gar mannichfaltig und trefflich besetzt. Wie frisch, rund und gesund, wie gemüth- und seelenvoll, wie scheuerlustig und bügeleifrig sind Enhuber's Mädchen überhaupt, wie innig lieben sie, wenn sie nach dem Kochen dazu kommen, die linkischen Burschen, die auf einmal so stramm ausschauen, wenn sie sich nur erst warm geprügelt haben!

Treue und Liebe bis in den Tod, eine erschütternde Kraft des Glaubens und Vertrauens, hohe Seelenstärke spricht aus „Regine“, wohl der gelungensten von all den gemalten Erzählungen, welche uns zeigt, daß der Künstler nicht blos der harmlosesten Heiterkeit sondern auch des tiefsten Ernstes fähig ist. Der Schmerz der Verrathenen beim Hochzeitszug der Nebenbuhlerin, ihr eigenes unsägliches Glück im Familienkreise, als sie den Rechten gefunden, endlich die tragische Kraft in ihrer stillen Fassung, der feste Glaube an ein Wiedersehen jenseits auf dem blassen ernsten Gesicht, als sie am offenen Grabe des geliebten Mannes steht und den Blick von der schneebedeckten Scholle weg, die jetzt all ihr Lebensglück bedecken soll, nach dem düstern Winterhimmel richtet, das ist alles mit ebenso meisterhafter Charakteristik wie schlichter und tiefinniger Empfindung dargestellt.

Es sind aber nicht nur die Personen, die Enhuber so charakteristisch aufzufassen verstanden, daß uns eine jede zum Typus der ganzen Gattung wird. Dieselbe Fülle feiner kleiner Züge findet man auch im landschaftlichen und sonstigen Beiwerke wieder, das in seiner Art ebenso liebevoll beseelt ist als die Figuren, wie uns dies gerade das Blatt zeigt, das wir bringen, dessen landschaftlicher Theil allein mit seiner stillen traulichen Heimlichkeit, seiner so ganz ächten deutschen Dorfnatur wie geschaffen für eine angehende Liebe ist. Diese Durchgeistigung alles Seelenlosen, besonders landschaftlicher Scenen, ist eine hervorragende Eigenthümlichkeit deutscher Kunst, um die sie jede andere zu beneiden hat, die aber keine erreicht. Wie dürftig ist die Erfindung der berühmtesten Franzosen daneben! Selbst der Vortrag Enhuber's, welcher durch die meisterhaften Photographien Hanfstängl's vollkommen wiedergegeben wird, während unser Stich freilich in dieser Hinsicht viel zu wünschen übrig läßt, auch er ist in seiner anspruchslosen Leichtigkeit und geistreichen Schlichtheit durchaus harmonisch mit allem Andern. Er trägt in hohem Grade dazu bei, es uns liebenswerth zu machen, durch die bescheidene Selbstverläugnung, die himmelweit entfernt ist von der Kalligraphie so vieler Landschafter, dem renommirten „Strich“ so vieler Historienmaler, dessen scheinbare Energie uns so oft die Dürre, Nüchternheit und Kälte oder die Süßlichkeit der Empfindung verdecken soll.

Dieses Ueberwiegen der Mache über den Geist, der Handfertigkeit über das Gefühl ist das gerade Gegentheil dessen, was Enhuber bietet, bei dem wir die feinsten Züge des Seelenlebens mit einem unglaublich geringen Aufwand von Mitteln ausgesprochen finden. Wie ein Ostade, Brouwer, Teniers begnügt er sich durchgängig mit jener mehr andeutenden Ausführung, die unsere Phantasie so lebhaft zur Ergänzung des Gebotenen anregt, anstatt wie ein Metsu, Mieris oder unter den Neueren Meissonier die Modellirung photographisch genau durchzubilden, so daß man augenblicklich sieht, wie es dem Maler weit mehr um Wiedergabe der äußeren Erscheinung als um Schilderung des inneren Lebens zu thun gewesen. Wenngleich der Kreis der Empfindungen, welche uns diese Blätter schildern, ein verhältnißmäßig enger ist, so macht er uns doch den Eindruck des größten Reichthums,

weil uns überall da, wo wir Liebe und Wärme finden, die Ahnung des Unendlichen und Göttlichen überkommt. Daher ist denn auch diese kleine Welt, die uns Enhuber vorführt, in hohem Grade trostvoll in gährender Zeit, wie die unsrige, und ungewöhnlich geeignet auch diejenigen, die an unserm Volke verzweifeln möchten, weil sich so vieles hohl und nichtig an ihm gezeigt, wieder mit Hoffnung zu erfüllen. Es lohnt wohl der Mühe, den Grund dieser Wirkung zu suchen.

Zunächst entsteht sie wohl dadurch, daß diese Schilderungen deutschen Lebens in ihrer realistischen Treue so durchaus wahr und überzeugend für einen jeden erscheinen; denn die Wahrheit derselben demonstrirt uns nicht nur, daß die Röcke und Hosen, die Geräthe und Meubles dieser Menschen ächt seien, sondern daß ihr Charakter, ihr Seelen- und Gemüthsleben so beschaffen sei, wie es der Maler giebt und dabei nirgends schmeichelt, nirgends sentimental wird, eher dem Schönen als dem Häßlichen aus dem Wege geht, ja selbst zu vermeiden scheint, uns durch ausschließlich malerischen Formenreiz bestechen zu wollen. Und doch quoll ihm die Produktion offenbar mit so vollkommener Leichtigkeit aus den Fingern wie aus dem Herzen, erscheint niemals geplagt oder gekünstelt, so daß diese Leichtigkeit und liebenswürdige Anspruchlosigkeit der Mache die überzeugende Kraft der Schilderung in hohem Grade steigert. Es ist nicht die Spur von Manier weder in den Bewegungen, den Formen, noch im Vortrag. Wir vergessen den Künstler gänzlich über seinem Werk, wir bewundern ihn gar nie, weil wir bloß die Sache bewundern, oder besser uns in sie vertiefen. Wir werden auch gar nie verblendet, verblüfft, überrascht; aber allmälig überströmt uns beim Anblick dieser Bilder eine Wärme und Liebe, eine Frische und Freudigkeit, als wenn wir an einem sonnigen Sonntagmorgen durch die blühenden Gärten eines deutschen Dorfes wanderten, als wenn wir auf würzig duftender Alm am frischesten Quell unsern Durst löschten. Die beruhigende und beseeligende Wirkung aller ächten Kunst, die Herstellung der Harmonie, des Glaubens und der Hoffnung in der eigenen Brust, sie machen uns froh und dankbar gegen den, der uns so überzeugend bewiesen, welche Fülle gesunder und unverbrauchter Kräfte, stiller Tugend und schlichter Stärke, frommer und tiefer Empfindung in unserm Volke noch ruhen und ihm eine große Zukunft sichern.

Wenn uns die bewußte Kunst die Ziele zeigt, die Ideale formt, so ist es dagegen der beneidenswerthe Vorzug der naiven, uns zu beweisen, was wir denn Aechtes und Schönes wirklich besitzen, wie das Enhuber hier gelang.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, wie die deutsche Kunst gerade im Fach der Illustration im weiteren Sinne eigentlich ihre bedeutendsten Leistungen entfaltet, alle modernen Nationen übertroffen, die tiefste Eigenthümlichkeit des deutschen Lebens in bald vollendeter, bald wenigstens interessanter Form entfaltet und sich hier allein unserer klassischen Poesie ebenbürtig an die Seite gestellt habe. Enhuber's Werk giebt einen neuen Beleg dafür. Hat es in den einzelnen Figuren nicht den Formenreiz, die hohe rhythmische und technische Ausbildung der guten Altdeutschen, so ist es ihnen dafür in anderen Stücken durchaus überlegen, in der Freiheit der Bewegung der Figuren, in der Mannichfaltigkeit und Feinheit des Ausdrucks der Empfindungen und endlich vor allem in der ureigenthümlichen Anschauung. Die altdeutsche Kunst wird das äußerlich gebundene Wesen so wenig los wie das innerlich gefesselte. Hat doch selbst ein Dürer neben den am feinsten und eigenthümlichsten bewegten Figuren immer auch eine noch größere Zahl conventioneller.

Diese Freiheit dem Stoff gegenüber, welche u. A. auch die Werke der Renaissance kennzeichnet, und sie eben durch die harmlose Freude am Gestalten, die aus ihnen spricht, so unendlich liebenswürdig macht, sie ist den wenigsten modernen Künstlern in dem Grade wie



„Abgeblitzt!"

Aus [illegible] Illustrationen zu M. Meyr's „Erzählungen aus dem Ries"

Enhuber eigen, und giebt seinen Werken einen eigenthümlichen und seltenen Reiz. Wir haben sie lieb, weil uns die Persönlichkeit, die so die Welt ansieht, lieb ist und nach und nach so deutlich entgegentritt, als hätten wir sie von Jugend auf gekannt. Freilich steht der Künstler mitten drin in seiner kleinbürgerlichen schwäbischen Welt, er hat aber auch die volle Souveränität des ächten Humors, um sich jeden Augenblick darüber zu erheben; so eng und klein die Verhältnisse sind, die er schildert, so wird uns daher doch nie wie bei den Altdeutschen eng und ängstlich oder kindisch dabei zu Muthe, weil wir uns selbst die enge Betrachtungsweise des Künstlers zu eigen machen.

Schließlich haben wir nur noch den Wunsch zu äußern, daß diese vollendete Leistung, die dem Meister wie dem Volke, dessen Leben sie nach einer Seite hin einen so getreuen Spiegel vorhält, zu gleicher Ehre gereicht, auch bald Allen zugänglich sein möchte, wie dies jetzt leider noch immer nicht der Fall ist. — Sollte man's glauben, während andere Produktionen, die keine Spur, weder von nationaler Empfindungsweise, noch von Pietät für den Gegenstand zeigen, dennoch die weiteste Verbreitung finden, hat des bescheidenen Enhuber's herrliche Schöpfung unter dem Druck der Gegenwart noch immer keine Form der Publikation gefunden und theilt somit dasselbe Schicksal, was Carstens und Genelli, Führich, Rahl, Schwind und selbst Ludwig Richter verfolgte. Glücklicherweise gehört das Werk jener seltenen Gattung an, die weder den Reiz der Neuheit braucht, noch das Alter zu fürchten hat.

Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden.

Von

Alfred Woltmann.

Wer von Basel nach Straßburg oder von Straßburg nach Basel reist und auf dem rechten Ufer des Rheines das domberühmte Freiburg schon kennt, dem ist der Weg auf dem linken Ufer sehr zu empfehlen. Durch einen wahren Garten, an Feld- und Weinbau reich, zur Seite die Bergkette der Vogesen, fährt man hin, nur von dem schmerzlichen Bewußtsein nicht verlassen, daß dieses Elsaß für Deutschland verloren ist, dieses schöne Land, das Wimpheling, der Geschichtschreiber aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Germaniens Vorrathskammer genannt hat, und welches einst eine so wichtige Rolle im Kulturleben des Vaterlandes spielte. Denkmäler hiervon sind die ehrwürdigen romanischen Kirchen, die man überall sieht, die majestätischen Burgruinen, die von allen Höhen emporragen, die herrlichen Bauwerke gothischen Stiles, welchen nicht Straßburgs Münster allein vertritt, sondern den zum Beispiel auch der elegante Kirchthurm von Thann in seiner ganzen Vollendung zeigt. Aber selbst wer sich nicht Zeit nimmt, das französische Deutschland weiter zu durchstreifen, wer auf der Bahnfahrt nach der Schweiz nur mittweges in Kolmar kurze Station macht, kann aus einer Zeit, wo die fränzösische Provinzialstadt noch eine freie deutsche Reichstadt war, die schönsten Proben vaterländischer Kunst sehen. Das Erhaltene ist von dem einstigen Reichthum nur ein verschwindender Theil; von Gemälden ist in Kolmar viel bei der Einführung der Reformation in schweizerischer Form zu Grunde gegangen; von dem Uebriggebliebenen fiel das Meiste während der französischen Revolution der Vernichtung anheim. Alterthümer und Bilder des Münsters wurden im Jahre 1796

öffentlich auf dem Markte verbrannt. Aber auch jetzt noch ist Kolmar den Kunstfreunden und Kunstgelehrten wohl bekannt, als der einzige Ort, wo man einen von Deutschlands größten Malern kennen lernen kann, Martin Schongauer, der hier gelebt und geschaffen hat, der tonangebende Meister des fünfzehnten Jahrhunderts und eigentliche Vorläufer von Albrecht Dürer. Wie dieser, ist er hauptsächlich als Kupferstecher thätig gewesen und hat durch seine Blätter, die überallhin wanderten, seinen Einfluß auf ganz Süddeutschland verbreitet. Gemalt hat er weniger, und von diesem Wenigen ist das einzig Sichere beinahe nur in seiner Vaterstadt zu sehen, vor Allem die berühmte „Madonna im Rosenhag“, in der Sakristei des Münsters, dies Bild, in dem sich Anmuth, Majestät und Seelentiefe vereinigen, sodann einige Tafeln in dem Museum, welches im Schiff und Chor einer alten gothischen Klosterkirche eingerichtet ist. Es sind zwei Altarflügel, welche einerseits Mariä Verkündigung, andererseits den heiligen Antonius und die Jungfrau mit dem Kinde enthalten. Sie stammen aus dem Antoniterkloster zu Issenheim, einem der reichsten Stifte im Elsaß, das die großartigsten Kunstschätze besessen hat. Auch Hans Holbein der Vater hat, nach urkundlicher Nachricht*), dafür gemalt. Seine Arbeit ist zwar verschollen, indeß bewahrt das Museum zu Kolmar noch ein anderes dorther stammendes Werk, das zu den höchsten Leistungen deutscher Kunst zählt, und zu dem Plastik und Malerei vereint das Ihrige gethan. Es ist der ehemalige Hochaltar des Klosters, über welchen zwar manches gesprochen und geschrieben ist, der aber in weiterem Kreise ziemlich unbekannt geblieben und auch von der Wissenschaft immer noch nicht die Anerkennung erfahren hat, die er verdient.

Unter den glänzenden Flügelaltären, an welchen die deutsche Kunst aus dem fünfzehnten Jahrhundert und dem Anfange des sechzehnten so reich ist, mag dieser vielleicht nur noch durch die von Blaubeuren und Sankt Wolfgang übertroffen werden. In alter Weise ist er freilich nicht mehr aufgestellt; es fehlt das architektonische Gerüst, welches ehemals das Ganze getragen und umrahmt hat. Die Bilder und Schnitzwerke dagegen scheinen vollständig da zu sein, und Alles ist wohl erhalten. Das Werk ist ein „Wandelaltar“, wie man diejenigen Altäre nennt, bei denen dem einen Flügelpaar noch ein zweites gesellt ist, und nach dem Eröffnen des ersten auch noch das scheinbare Mittelbild sich voneinanderthut, um das Innerste zu zeigen. Um bei dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der einzelnen Bilder den leitenden Gedanken der ganzen Anordnung nicht zu verlieren, müssen wir einen Punkt festhalten, den ein ausgezeichneter Kunsthistoriker, A. Springer, mit glänzendem Scharfblick erkannt hat**). Die Flügelaltäre sind, wie er bewiesen, die in Holz übersetzten, von einem vorübergehenden Schauspiel zu einem dauernden gemachten geistlichen Dramen oder Mysterien. Diesen poetischen Erzeugnissen ihrer Zeit haben die Maler und Bildschnitzer ihre Motive, ihre Charaktere, die ganze Darstellungsweise entnommen. Altarwerke größerer Art, und so auch das von Issenheim, sind indeß gewöhnlich reicher, als ein geistliches Schauspiel zu sein pflegt. Es gab Weihnachtspiele, welche Christi Kindheitsgeschichte enthielten, Passionsspiele, Adventspiele mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes, endlich Dramen, deren Inhalt die Legende verschiedener Heiligen bildete. Der Altar aber, der nicht für die verschiedenen Feste jedesmal geändert werden konnte, vereinigt oft alle diese Cyklen. So stellt unser Altar bei geschlossenen Thüren auf deren Außenseite das Leiden des Herrn dar, öffnet sich das erste Flügelpaar, so zeigen sich Bilder, die sich auf die heilige Jungfrau beziehen, das Innerste endlich ist dem Kirchenheiligen, Sankt Antonius, gewidmet. Aber eine gewisse Abweichung von dem früheren Gebrauch zeigt sich hier bereits

*) „Holbein und seine Zeit“ vom Verf., Bd. I. S. 311 ff. Von His-Heusler entdecktes Instrument.
**) Monographische Studien. Mittheilungen der k. k. Centralcommission. 1860.

darin, daß nicht mehr das Ganze in eine große Anzahl von Einzelbildern zerlegt ist, welche eine Reihe nacheinander folgender Momente darstellen, wie die Scenen eines Dramas. So stark und unmittelbar ist bei dieser Schöpfung, welche, ihrem künstlerischen Charakter nach, schon dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zugehört, die Einwirkung der Mysterien nicht mehr. Hier ist es auf möglichst wenig Einzelvorstellungen in möglichst großen Bildfeldern abgesehen, und zu diesem Zwecke sind sogar bei jedem Flügelpaar die aneinanderstoßenden Außenseiten als gemeinsame Gemäldefläche benützt. Hiermit wird zu denjenigen Altären der Uebergang gemacht, bei denen die Malerei, mit Ausschluß der Plastik, Mittelbild und Flügel allein schmückt, und welche ihrerseits den modernen Altar vorbereiten, der aus einer einzigen Bildfläche besteht.

Schnitzwerk allein enthält der Issenheimer Altar im mittleren Schrein und in dem Sockel desselben. Hier ist die alte Bemalung und Vergoldung, welche das Leben erhöht und doch zugleich Alles in eine ideale Sphäre hebt, vollkommen erhalten. Oben thront als Hauptperson des Ganzen Sankt Antonius der Einsiedler, frei herausgearbeitet in runder Figur. Sein Attribut, das Schwein, ist in verkleinertem Maße unten am Sessel zu sehen. Zwischen der Laubwerk-Umrahmung zeigen sich die evangelistischen Zeichen. Unter dem Goldmantel des Heiligen kommt ein blaues Gewand zum Vorschein. Lang wallt sein ehrwürdiger schwarzer Bart herab, sein halbgeöffneter Mund scheint zu athmen. Dieselbe Energie, Wahrheit und realistische Lebendigkeit des Ausdruckes redet auch aus den andern kolossalen Gestalten, die in hohem Relief zur Seite stehen, Hieronymus mit dem Löwen, einem majestätischen Thier, und Augustinus, neben welchem, etwas kleiner, der Stifter kniet, eine würdige Porträtfigur. Der höchsten Bildnißtreue gesellt sich hier eine so ernste Großartigkeit des Stiles, wie sie nahezu unerreicht dasteht unter allen Leistungen der Epoche.

Von so außerordentlicher Bedeutung sind die Schnitzereien der Altarstaffel nicht, aber auch sie verrathen eine treffliche Hand. Ebenfalls in einem Hochrelief, das beinahe zum Rundwerk wird, sind hier, an dem Orte, welcher das Ganze trägt, die idealen Träger der Kirche angebracht, der segnende Heiland mit der Weltkugel und seine Apostel zu den Seiten, je drei aus einem Stück gearbeitet, halbe Figuren, etwa in zwei Dritteln der Lebensgröße. So vertritt dieser Sockel die Stelle des Prologs im geistlichen Drama. Die Gruppirung ist in diesen Bildern geschickt, jede Handbewegung lebendig und wirksam; aber in den Köpfen geht ein seltsamer, unverkennbarer Typus durch, sehr lange, scharfe Nasen, ein gegen unten spitz zulaufendes Gesicht, stark vortretende Backenknochen, schmale Augen und kleiner Hinterkopf. Während keine Quelle den Künstler des oberen Schreines nennt, melden alte Nachrichten, daß ein Meister Desiderius Beichel die Sockelbilder im Jahre 1493 gearbeitet*). Mit dem Stil der letzteren stimmt dieses Datum vollkommen überein, aber die übrigen Theile des Werkes sind offenbar weit später entstanden, und so darf vermuthet werden, daß die Vollendung des Altars, vielleicht aus Geldmangel, Jahre, sogar Jahrzehnte unterbrochen ward.

Geist und Behandlung, wie sie bereits der vorgeschritteneren deutschen Kunst entsprechen, treten uns auch aus den Malereien entgegen. Die Flügel zu den Seiten des innersten Schreines sind, sowie dieser, dem heiligen Antonius gewidmet. Dessen Versuchung ist links von der Mitte zu sehen. Denselben Gegenstand hatte einst Martin Schongauer in einem Kupferstich behandelt, welcher den Heiligen in der Luft schwebend darstellt, von acht furchtbaren und abenteuerlichen Dämonen emporgerissen. Dies Blatt, welches durch die

*) Anzeige für die Kunde der deutschen Vorzeit. 1862, S. 231.

überwältigende Kühnheit der schrankenlosesten Phantastik zu Schongauer's Hauptwerken gehört und selbst von Michelangelo in seiner Jugend nachgebildet ward, hat auch hier auf den Maler gewirkt. Es hat ihm das Motiv zu manchen seiner Teufelsfratzen gegeben, die aus seltsamen Thierbildungen zusammengesetzt, auf den Heiligen losfahren, ihn mit Füßen stoßen und mit Knitteln schlagen, an den Haaren und am Mantel zerren. Vorn wälzt sich ein Ungethüm mit halb menschlichem Leibe, den Geschwüre bedecken. Die Felsenlandschaft, die Luft, Alles ist von Teufeln überfüllt, die in der Ferne eine Hütte in Brand stecken. Am Boden aber liegt der weißbärtige Sankt Antonius mit einem Gesicht, als ob er mitten unter aller Pein und Angst halb in das Lachen geriethe über den tollen Spuk. Sein Nothschrei ist unten auf einem Zettel zu lesen: „Vbi eras ihesu bone ubi eras quare non offuisti vt sanares volnera mea." Aber Gottes Hülfe, wenn sie gleich fern scheint, bleibt nicht aus. Oben in der Glorie erscheint der Herr der Welt und sendet seinen Engel aus, der bereits auf einen der höllischen Gesellen mit der Lanze niederfährt.

Auf dem Bilde zur Rechten sind die greisen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste dargestellt, einer Wüste übrigens, in der gewißlich sich wohnen läßt. Zwischen Palmen und moosbewachsenen Felsen öffnet sich die Aussicht auf eine freundliche Gegend, die vom Hochgebirge begrenzt wird. Thiere des Waldes, schlanke Rehe, haben sich traulich zu den Füßen der Eremiten gelagert. So wirthlich, reich und fruchtbar nimmt sich Alles aus, daß man es beinahe für überflüssig halten möchte, wenn erst vom Himmel nieder ein Rabe den Heiligen Nahrung bringt. Paulus, dessen Blöße nur ein härenes Gewand verhüllt, hat den schwarzgefiederten Gottesboten schon erblickt und wendet, das lebhafte Gespräch unterbrechend, sein Auge empor.

Schließen diese Flügel sich, so gewähren sie einer großen bildlichen Darstellung Raum, welche selbst die vorigen noch übertrifft. Die Verherrlichung der jungfräulichen Gottesmutter gilt es hier. Prachtvoll gekleidet in blauen Mantel und rothes Gewand, sitzt sie da. Sie hält in den Armen das Kind, welches in zerrissener Windel liegt, mit einem Rosenkranz spielt und zur Mutter emporblickt. Eine Wiege, ein irdenes Töpfchen, eine Badewanne mit dem darübergebreiteten Handtuch stehen dabei. Aber trotz dieses Hausgeräthes hat uns der Künstler nicht in ein häusliches Gemach versetzt, sondern in eine freie, herrliche Landschaft, die, wie auf den anderen Tafeln, breit und großartig behandelt ist. Grüne Eichenzweige und dunkelglühende Rosen vorn, in der Ferne freundliche Hügel, ein Kloster am Wasser und funkelndes Schneegebirge, welches die Aussicht beschließt. Gott Vater oben in strahlender Glorie; unzählige Engel sendet er herab, und Engel nehmen, der Madonna zur Seite, die ganze zweite Hälfte des Bildes ein. Hier wächst ein goldener, mit Statuen geschmückter Prachtbau in den Formen der spätesten Gothik empor, die so vegetativ sind, daß sie ganz in farbige Pflanzengebilde, Weinblätter und Tulpen übergehen. Ein geflügelter Himmelsbote in lichtem, schillerndem Gewande kniet mit der Geige davor. Endlose Schaaren musicirender und anbetender Engel schweben hernieder, Wolken von Cherubimköpfen bevölkern den Himmel, welcher durch die Wölbung des Baues dunkel wie im Mondesschimmer hindurchschaut. Gegenüber der Jungfrau, im Portal, kniet der Erzengel Gabriel, um die Gebenedeite unter den Weibern zu grüßen und zu preisen, wie er sie damals grüßte und pries, als er ihr Loos ihr verkündete. Reizend fließt sein langes blondes Haar hinab, das eine rothe Flammenkrone schmückt; seine Hände sind wie betend aneinander geschlossen. Die obere Hälfte seiner Gestalt ist ganz von Lichtglanz übergossen, goldig und roth, wie der Himmel beim Sonnenuntergang.

Gar häufig wird der Eindruck eines Bildes am besten bezeichnet, wenn man ihn mit einer musikalischen Wirkung vergleicht. Nirgends beinahe ist das so sehr am Platze wie

hier. Ein wunderbarer Festhymnus ist das Ganze. Eine rauschende Melodie wogt durch alle Gestalten hin, durch das holde, Mutterfreude strahlende und zugleich so großartige Madonnengesicht, durch des Kindes selig emporschauenden Kopf. Wir hören jene entzückende Töne, welche die Engel ihren himmlischen Instrumenten entlocken. Und die ganze Farbe selber ist Musik, eine Jubelsymphonie mit vollem Orchester. Alles strahlt und leuchtet, schillernde Stoffe sind zu den Gewändern gewählt. Helldunkel links, volle, prangende Tagesheiterkeit rechts, Himmelsglanz überall. Der Meister dieses Werkes ist der deutsche Correggio. Dasselbe Spiel mit Licht und Kolorit, dasselbe überquellende Entzücken, dieselbe Lieblichkeit und Lust, welche Alles lebendig durchströmt. Nur das hier mit diesen Eigenschaften eine so grandiose Erhabenheit gepaart ist, wie der berühmte Italiener sie niemals erreicht hat.

Daneben, auf den Flügeln, sieht man einerseits in einer gothischen Halle Mariä Verkündigung, auf welcher beide Figuren nicht ganz geschickt in der Bewegung sind, und andererseits die Auferstehung des Herrn. Auch der emporschwebende Heiland ist durch gelb und rothes Licht übergossen; nächtlicher Sternenhimmel dehnt sich hinter ihm aus; drei betäubte Wächter ruhen unten. Diese beiden Bilder sind den vorigen, denen sie allerdings nicht gleichkommen, nahe verwandt. An Geist und Ausführung geringer, nur eine Schülerarbeit, ist dagegen die Darstellung, welche die Außenseiten derselben bedeckt. Sie zeigt den gekreuzigten Christus, umgeben von Johannes dem Täufer, der knienden Magdalena und der zusammensinkenden Maria, welche der Apostel Johannes unterstützt. Die Körper sind sämmtlich ohne Verständniß, häßlich, steif, ohne Brust, mit zu kleinen Köpfen und zu langen Armen. Streben nach Ausdruck verräth sich in allen Gesichtern, namentlich in dem des Erlösers selbst. Desto widerlicher ist hier der Körper durch die sichtbaren Geißelspuren, das Grün der Verwesung, welche bereits an den Gliedern zum Vorschein kommt. Von ganz anderer Bedeutung ist dagegen das Staffelbild, die Beweinung des todten Heilandes, dessen Körper Johannes unterstützt, und neben welchem händeringend seine Mutter und Maria Magdalena knieen. Ergreifend ist auch diese Scene, aber nicht gräßlich; die Köpfe sind edel, und der großartige Stil welcher die inneren Darstellungen auszeichnet, herrscht auch hier.

Die Tiefe des Schreines mit seinen beinahe runden Skulpturen ließ an den Schmalseiten noch für zwei Bildfelder Raum. Hier befanden sich einst die beiden Tafeln mit den Einzelgestalten von zwei Heiligen, die auf gothischen Konsolen stehen: Sebastian, in den Zügen porträtartig, von Pfeilen durchbohrt, frei vor der Martersäule stehend, indeß zwei Engel mit der Krone über ihm schweben, und endlich noch einmal Antonius der Kirchenpatron, damit man seiner auch vor Eröffnung des Schreines ansichtig werde, eine mächtige Figur, im Ausdruck erhaben. Ueber ihm, hinter einem vergitterten Fenster, lauert ein Teufelchen. Diese Gestalten gehören zu den besten Theilen des Werkes.

Keine Inschrift giebt den Meister dieser Bilder an. Vor Zeiten pflegte man in Kolmar dieselben auf den Namen Dürer zu taufen, was durch keinerlei Grund unterstützt und durch den ganzen Charakter widerlegt ward. Es war eben eine Bildertaufe wie so viele andere, aber damals soll jeder Zweifel an der offiziellen Benennung dort große Entrüstung hervorgerufen haben. Der jetzige Katalog des Museums und im Anschluß hieran auch Passavant im Kunstblatt von 1846 und Burckhardt in der zweiten Auflage von Kugler's Geschichte der Malerei, nennen, angeblich auf historische Nachrichten hin*), als Urheber Matthäus Grunewald, diesen berühmten Meister von Aschaffenburg, der langezeit ganz in Vergessen-

*) Vgl. auch Kunstblatt von 1844, S. 151.

heit gerathen war, bis hauptsächlich Passavant Untersuchungen über ihn angestellt, und Waagen ihn endlich neuerdings nächst Dürer und Holbein als den größten deutschen Maler jener Epoche bezeichnet hat. Wer aber die sicheren Hauptwerke Grunewald's, den früher „Lukas Kranach" genannten Altar in der Marktkirche zu Halle und die Bekehrung des heiligen Mauritius nebst den hierzu gehörigen Flügelgemälden in der Münchener Pinakothek gesehen hat, kann die Bilder zu Kolmar unmöglich als Arbeiten derselben Hand gelten lassen. Grunewald ist eine sehr bestimmt ausgesprochene Künstlerpersönlichkeit. Der Kreis, welchen er beherrscht, ist nur klein, aber in diesem Kreise zeigt er eine großartige Eigenthümlichkeit. Reichthum und Mannigfaltigkeit in Erfindung und Komposition sind durchaus nicht seine Sache. Wenige Figuren, die sich stets gemessen bewegen, genügen ihm überall. Aber sein Vorzug ist die grandiose Wucht und Energie in Charakter und Auftreten dieser Figuren; und hierzu kommt noch eine hohe Schönheit des Kolorites, die aber nicht, wie beim Issenheimer Altar, sich in glänzenden Effekten kund giebt, sondern in ruhiger Kraft und Harmonie besteht.

Die historischen Nachrichten, welche Veranlassung gaben, ihm dies Werk beizumessen, bestehen in Folgendem: Der Straßburger Bernhard Jobin erwähnt in der Vorrede seines 1573 herausgegebenen Werkes „Accuratae effigies pontificum maximorum" unter den besten deutschen Malern auch „Mathis von Oschnaburg, dessen köstlich gemäl zu Ißna zu sehen." Und in Sandrarts's „Teutscher Akademie" kommt unter „Matthäus Grunewald" folgende Stelle vor: „Es soll auch noch ein Altar-Blat in Eysenach von seiner Hand seyn, und darinnen ein verwunderlicher S. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet seyn sollen." Daß bei Jobin der „Mathias von Oschnaburg" soviel wie Matthäus von Aschaffenburg heißt, ist außer Zweifel. Auch Sandrart's Beschreibung geht offenbar auf unseren Altar; hier kommt ja Sankt Antonius mehrfach vor, gewiß auch in „verwunderlicher" Weise, und die Gespenster hinter Fenstern finden sich an der zuletzt besprochenen Tafel der Schmalseite. Daß aber statt Issenheim „Eisenach" gesagt ist, erklärt sich aus mißverstandener Uebersetzung des lateinischen „Isenacum". Mögen jedoch diese ältern Schriftsteller Grunewald auch noch so bestimmt als den Urheber des Altars nennen, aus dem ganzen Charakter der Arbeit geht zu entschieden das Gegentheil hervor, und der einzige Ausweg aus diesen Widersprüchen scheint mir in der Annahme zu liegen, daß in beiden Notizen der Name Grunewald verwechselt sei mit Grien.

(Schluß folgt.)

Kunstleben in der deutschen Schweiz.

(Schluß.)

Das erste Hauptpodest der Treppe enthält die Vorräume der für die Verwaltung bestimmten Lokalitäten. Hier finden sich die Zimmer für den Direktor, den Präsidenten des Schulraths und seine Kanzlei, so wie ein Saal für die Sitzungen des Lehrerkollegiums. Da diese Räume die gleiche Stockwerkshöhe mit dem Hauptgeschoß des ganzen übrigen Baues haben, so hat der Architekt durch eine zierliche Pilasterarchitektur mit Nischen, deren freilich die plastische Ausfüllung noch fehlt, diesem Raume den Charakter heiterer Anmuth gegeben. Minder glücklich ist er dagegen bei dem oberen Podest der Treppe gewesen, welches den Zugang zur Aula vermittelt. Hier verlangt das Auge entschieden etwas mehr Höhe, denn der weite Vorplatz, dessen Decke auf einigen schweren ionischen Säulen ruht, macht einen gedrückten, mühsamen Eindruck. Imposant dagegen wirkt die Aula selbst,

für welche Semper eine reiche malerisch-plastische Dekoration erfunden hat. Ihr Schwerpunkt ruht in einem Bildercyklus an der Decke und den Wänden, welcher in einigen historisch-symbolischen Hauptbildern und einer Anzahl größerer und kleinerer Einzelfiguren den Gang menschlicher Kulturgeschichte in hoch idealem Stile schildern soll. Erst mit dieser Dekoration wird der Raum seine imposante Wirkung völlig erhalten. Möge man hier nicht engherzig den Meister beschränken, denn ein Kargen mit den Mitteln, ein nur theilweises Ausführen des Gedankens wäre eine nicht zu rechtfertigende Verstümmelung. Möge namentlich der kleinliche Sinn, welcher sich in dem winzigen Brunnen vor dem Mittelbau ein klägliches Denkmal gesetzt hat, auch bei dieser wichtigsten Partie der inneren Ausstattung nicht zur Herrschaft kommen. Will man in der Schweiz etwas Ernstliches für die Kunst thun, so wäre es in erster Linie angemessen, dem ganzen Polytechnikum die volle Ausschmückung zu geben, welche der Meister demselben zugedacht hat. Namentlich dürfen dem Vestibül sammt dem Antikensaal und dem Treppenhaus die grau in grau auszuführenden Deckengemälde nicht ferner entzogen werden, auf welche die sinnreiche Gliederung sämmtlicher Gewölbe angelegt ist. Hier ist vor Allem ein schöner Anlaß, der Kunst eine würdige Aufgabe zu stellen. Auch die Façade entbehrt noch ihrer plastischen Werke, namentlich der für die großen Nischen bestimmten Statuen. Doch scheint die Ausführung der letzteren durch Stiftung eines reichen kunstliebenden Privatmannes gesichert, und der talentvolle Bildhauer Victor von Meyenburg ist damit beschäftigt, nach Semper's Ideen diese Bildwerke zu entwerfen und auszuführen.

Außer dem Polytechnikum ist der ebenfalls von Semper erbauten Sternwarte zu gedenken, welche in malerischer Gruppirung sich an den Abhängen des Zürichberges erhebt und in der Architektur des Aeußeren eine Renaissance etwa in der Ausdrucksweise der römischen Bauten Bramante's befolgt, ohne daß dieselbe jedoch zu harmonischer Wirkung durchgeführt wäre. Es bedürfte hier jedenfalls einer Sgraffito-Ausschmückung, um den künstlerischen Ansprüchen gerecht zu werden.

Zu den bedeutenderen Neubauten gehört sodann noch die Limmatbrücke, welche in der Nähe des Bahnhofes die dort lange vermißte Verbindung der beiden Stadttheile bewerkstelligt. Ein gediegener, großartig angelegter Bau, dem wir jedoch einen künstlerischen Schmuck in Form von Standbildern gewünscht hätten. Ferner das Zunfthaus „zum Schnecken", in einer kräftigen Renaissance nach modificirten Plänen des talentvollen G. Lasius von Zeugheer, einem der tüchtigsten Architekten Zürichs, ansprechend ausgeführt. Neben diesem Werke soll sich zunächst der Neubau des „Museums" für die Lesegesellschaft erheben, der, wie es scheint, nach Entwürfen von Ferdinand Stadler errichtet werden wird. Leider hat man bei dieser Gelegenheit zwar Skizzen von verschiedenen Architekten anfertigen lassen, die Angelegenheit dann jedoch unter der Hand geordnet, ohne sie zu einer öffentlichen Entscheidung zu bringen: ein Verfahren, welches beweist, daß auch in der freien Schweiz gelegentlich starke Anklänge an die geheimen Prozeduren der blühendsten Bureaukratie sich vernehmen lassen. Geradezu unbegreiflich ist aber das jüngste Produkt städtischer Baubureaukratie: das neue, in stattlicher Ausdehnung errichtete Schulhaus am Wolfbach, welches durch mißverstandene Reminiscenzen an englische Gothik, wie sie etwa in den trüben Regionen einer unentwickelten Maurermeisterphantasie gähren mögen, eine Beleidigung für jedes künstlerisch gebildete Auge enthält.

Trotz solchen gelegentlich noch immer vorkommenden Verirrungen ist doch im Ganzen nicht zu verkennen, daß der Sinn für die Kunst, der seit dem achtzehnten Jahrhundert der Schweiz völlig abhanden gekommen schien, sich aller Orten wieder zu regen beginnt. Wie man in alten Zeiten, namentlich im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, in den schweizer Städten die öffentlichen Plätze mit Brunnen schmückte, wie man die Rathsäle, die Schützenhäuser, die Zunftstuben und die Privatwohnungen mit prächtigen Holztäfelungen, geschnitzten Decken, gemalten Oefen und Glasfenstern ausstattete, davon sind überall noch schöne Beispiele zu finden. In Zürich hat der dem Herrn Adolph Pestalozzi, derzeitigem Vorstande der Künstlergesellschaft, gehörende „alte Seidenhof" einen Prachtsaal des siebzehnten Jahrhunderts mit herrlicher Täfelung und einem der reichsten gemalten Oefen. An anderen Gebäuden, namentlich dem Zunfthaus „zur Meise", wird das Auge durch kunstreiche Eisenarbeiten an Balkonen und Thoren erfreut, die noch das achtzehnte Jahrhundert überaus phantasievoll zu gestalten wußte. So ist's denn wohl an der Zeit, daß auch die Schweiz sich

aus der totalen Vernüchterung des Lebens wieder zu einem edlen Schmuck des Daseins erhebe. Während dieser Verjüngungsprozeß in den monarchischen Ländern durch die Gunst der Fürsten beschützt worden ist, muß er hier in der Republik von unten auf beginnen und sich zuerst an die Theilnahme der Einzelnen wenden. Erst wenn er hier genugsam Sympathieen erweckt hat, läßt sich eine durchgreifende Förderung auch von Seiten des Staates erwarten; denn der Staat ist hier in Wahrheit die unmittelbare Zusammenfassung aller im freien Gemeindeleben verbundenen Einzelexistenzen. Glücklicherweise breitet eine solche fortschreitende Kräftigung des Kunstsinnes bei den Privaten sich von Tag zu Tage mehr aus. So läßt der durch seine großartigen gemeinnützigen Unternehmungen bekannte Herr Moser in Schaffhausen gegenwärtig eine Galerie in seinem Hause mit Oelbildern von schweizer Künstlern schmücken. Wir sahen bei dem ausgezeichneten Züricher Thiermaler R. Koller ein bedeutendes Bild für diesen Cyklus beinahe vollendet. Zu gleicher Zeit war E. Stückelberg, der durch sinnige Erfindung und tief gesättigtes Kolorit sich auszeichnet, mit einem Bilde beschäftigt, dessen Gegenstand er Gottfried Keller's ergreifender Erzählung „Romeo und Julie auf dem Lande" entlehnt hat. Ein anderer reicher Schaffhauser Kaufmann, der jetzt in London lebt, hat durch Professor Ulrich in Zürich, der in der Schilderung des bewegten Elementes der Luft und des Wassers Treffliches leistet, ein großes poetisch aufgefaßtes Bild des Rheinfalls bei Schaffhausen ausführen lassen.

In Schaffhausen befindet sich auch weitaus die bedeutendste Kupferstichsammlung der Schweiz, im Besitz des Herrn Keller, eine Sammlung, die, von den ältesten Meistern Deutschlands und Italiens beginnend, die Geschichte dieser Kunst in reicher Folge ausgezeichneter Blätter vor Augen bringt. Was dabei nur zu bedauern bleibt, ist der Umstand, daß diese ausgezeichnete Sammlung nicht einer öffentlichen Anstalt angehört; denn so freundlich der Besitzer auch jederzeit bereit ist, den Genuß seiner Schätze den Kunstliebhabern zugänglich zu machen, so wäre doch der Nutzen, den eine öffentliche Sammlung dieser Art gewähren würde, ein ungleich höherer. Auch sonst fehlt es nicht an einzelnen vorzüglichen Sammlungen in der deutschen Schweiz. Landammann Schindler in Zürich hat eine ausgezeichnete Reihenfolge Dürer's und der Kleinmeister zusammengebracht, wozu noch manch anderes seltene Werk alter Xylographie und Stecherkunst kommt, so daß man über die altdeutschen Arbeiten des Grabstichels und des Holzschnitts eine vorzügliche Uebersicht gewinnt. Herr Imhof in Winterthur besitzt eine Sammlung antiker, namentlich griechischer Münzen, die durch Reichthum der Auswahl und Vorzüglichkeit der Exemplare hervorragt. Gemäldesammlungen, meistens älterer Meister, findet man u. A. bei Oberst Rothpletz in Aarau, Gerichtspräsident Fröhlich in Brugg und Oberst Pfau, der auf dem alten Schlosse Kyburg bei Winterthur seine Kunstschätze in würdiger Weise aufgestellt hat. Beiläufig möge hier die Bemerkung am Platze sein, daß das angebliche Original von Rafael's Madonna di Loreto in dieser Sammlung nach unserer Ueberzeugung eine Kopie ist, welche vielleicht noch von einem Künstler des sechzehnten Jahrhunderts angefertigt wurde. Recht gute Bilder der holländischen Schule finden sich dagegen in der Pfau'schen Galerie.

Eine Anzahl vorzüglicher Bilder, fast nur Gutes und einiges ganz Treffliche, hat Herr Otto Wesendonck in der schönen Villa vereinigt, welche er sich bei Zürich nach den Plänen Zeugheer's hat erbauen lassen. Diese Besitzung, in herrlicher Lage einen Hügel am Ufer des Züricher See's krönend, ist durch ihre edle architektonische Haltung und ihre Kunstschätze ein harmonisches Ganzes. Schon die Umgebungen des Hauses sind durch Marmorkopieen antiker Statuen und Büsten, durch offene Loggien, Freitreppen und Veranden geschmückt, die einen sanften Uebergang zum Baue selbst bilden und die Architektur mit der freien Natur vermitteln. Im Innern bildet eine Auswahl von Gemälden älterer und neuerer Meister aus den Schulen Italiens, Hollands und Deutschlands die Krone der ebenso prächtigen wie stilvollen Ausstattung. Unter den älteren Italienern steht eine Madonna mit dem Kinde von Francesco Francia obenan, ein Bild voll Süße und Innigkeit, aus des Meisters besten Tagen. Zwei schmale Tafeln mit den Einzelgestalten der Heiligen Alexius und Bonifacius repräsentiren den seltenen Meister Mariano Custerio, einen nicht gerade kräftigen aber liebenswürdigen Nachzügler der umbrischen Schule. In dem eigenthümlich zarten Schönheitsgefühl stehen sie den Werken des Spagna sehr nahe. Eine Madonna mit dem Kinde wird dem Antonello da Messina zugeschrieben, wofür freilich kein direkter Anhaltspunkt ist. Die tiefe

Glut der Farbe und die scharfe Bestimmtheit der Modellirung spricht jedenfalls für einen verwandten oberitalischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts. Eine kleine sitzende Madonna mit dem Kinde erinnert an die spätere Weise des Spagna. Auf einen zwischen umbrischer und florentinischer Auffassung getheilten Künstler weist dagegen eine größere Darstellung des Christuskindes, welches von der Mutter, dem kleinen Johannes und zwei Engeln verehrt wird. Endlich sind noch vier schmale Tafeln mit Heiligen zu erwähnen, die der Weise des ältern Ghirlandajo nahe stehen.

Von großem Interesse ist sodann eine alte, ohne Zweifel noch aus des Meisters Zeit und Umgebung stammende Kopie der h. Cäcilie Rafael's, die durch die großartige Auffassung und mächtige Färbung am ersten an Bagnacavallo erinnert. Auch eine vorzügliche alte Kopie der Madonna mit dem h. Hieronymus von Correggio, des sogenannten „Tages" ist beachtenswerth. In dem Hauptsaale des Erdgeschosses, wo diese beiden ausgezeichneten Werke hängen, befinden sich außerdem treffliche moderne Kopien von drei Haupttafeln Rafael's, welche die verschiedenen Entwickelungsstufen des Meisters bezeichnen: der Himmelfahrt Mariä, der Madonna von Fuligno und der Transfiguration. Ebendort sieht man noch ein großes Bild, welches die heilige Familie in einer Landschaft darstellt, darüber in der Luft drei singende Engel, von anderer Hand gemalt als die unteren Theile, das Ganze etwas bunt, wahrscheinlich von einem Florentiner aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Auf einen tüchtigen Ferraresen deutet dagegen ein anderes Bild von beträchtlichem Umfange, welches die Madonna mit Heiligen in einer Landschaft darstellt und unter dem irrthümlichen Namen des älteren Palma erworben wurde. Weiter sieht man Innocenzo da Imola, Cesare da Sesto, Giulio Campi, Garofalo (zweimal), ferner einen ausdrucksvollen Guercino „Christus und der ungläubige Thomas". Domenichino ist durch eine köstliche kleine Landschaft vertreten; von einem vorzüglichen Eklektiker des späteren sechzehnten Jahrhunderts rührt ein St. Laurentius her, der zur Marter abgeführt wird.

Unter den älteren deutschen Bildern zeichnet sich eine aus der Hirscher'schen Sammlung stammende Verkündigung durch Adel der Empfindung und Feinheit der Farbenstimmung aus. Sie rührt offenbar von einem vorzüglichen Meister der schwäbischen Schule her. Sodann ein liebenswürdiges Bild von Schäuffelein, den h. Hieronymus in einer Landschaft darstellend, und ein männliches Porträt aus der Schule Dürer's. Die alte flandrische Schule ist durch eine Anbetung der Könige und durch eine „Sippschaft Christi" vertreten, in welcher sich bereits italienisches Schönheitsgefühl mit der liebevollen Innigkeit germanischer Empfindung vermählt. Es ist ein wahres Juwel altniederländischer Kunst. Von den Meistern des Uebergangs zeigt sich Franz Floris in einer Madonna ungewöhnlich warm und anziehend. Aus der schönen Auswahl der späteren Niederländer heben wir nur einen P. Breughel, Johannispredigt vom Jahre 1601, treffliche Landschaften von J. Ruisdael, Hobbema, Wynants, A. van der Neer (zweimal), v. d. Heyde, Berghem (dreimal), Both, Weenix und Pynacker hervor. Dazu Seestücke von Lud. Backhuisen, Ruisdael und v. d. Velde; ein trefflicher Potter vom Jahre 1647; Genrebilder von Teniers, Jan Steen, G. Dow, Slingelandt, Schalken, Netscher und Greuze. Auch Ph. Wouwermans, Honthorst, A. Canale sind würdig vertreten. Endlich finden sich von Neueren Gude, Koekkoek, Vertunni (zwei große prachtvolle Landschaften von energischer Farbenstimmung), Deger, Vautier u. A., besonders einige poetische Landschaften von dem bescheidenen und feinfühligen F. Dreber in Rom.

Auch die alten Züricher Familien fangen wieder an, sich zu erinnern, daß ihre Vorfahren die Kunst mit Eifer pflegten und daß das moderne Industrietreiben nicht den ganzen Inhalt eines menschenwürdigen Daseins bilden dürfe. Um nur ein Beispiel hervorzuheben, erwähnen wir die anmuthige Villa und das einfach edel angelegte städtische Wohnhaus des Herrn Bodmer-Stocker, mit guten Gemälden neuerer schweizer Künstler, einem Marmorrelief Schwanthaler's und mehreren feinen Arbeiten des schon genannten Bildhauers V. von Meyenburg.

In Deutschland ist die Kunstliebe in neueren Zeiten zunächst von den Fürsten gepflegt worden und von dort herabgestiegen in die Sphären der bürgerlichen Gesellschaft. Bei solchem Gange hängt dann freilich das Schicksal der Kunst von dem zufälligen Umstande ab, ob der jedesmalige Fürst gerade Empfänglichkeit für die Kunst hat oder nicht. In der Schweiz ist der naturgemäße Weg gerade

der umgekehrte. Aber um so solider und zuverlässiger ist die Basis, wenn überhaupt einmal die Kunst wieder im gesammten Volksleben Wurzel geschlagen hat.

Recension.

Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterthumsfreunde dargestellt von J. Overbeck. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 2. Bände. Leipzig, W. Engelmann 1866. gr. 8.

Nächstens werden es 120 Jahre sein, daß in Pompeji gegraben wird und immer noch ist die verschüttete Stadt im Sarnusthal im vollen Sinne des Wortes eine unerschöpfliche Fundgrube für die Wissenschaft, der Gegenstand immer neuen Interesses für den kunstliebenden Besucher Italiens. Es liegt etwas Fatalistisches in dieser Langsamkeit des Auferstehens nach so jähem Tode. Schon Kaiser Joseph II. war erbost über den trägen und planlosen Vorgang bei den Ausgrabungen; man weiß, daß der Betrieb derselben bereits zu seiner Zeit eine Art Feiertagsvergnügen geworden war, das man, wie das Springen der Wasser der Wilhelmshöhe, nur für hohe Herren oder bei sonstigen außerordentlichen Gelegenheiten veranstaltete; erst die jüngste Zeit hat mehr Leben in die Sache gebracht und namentlich einem rationellen Verfahren bei der Ausgrabung zum Durchbruch verholfen. Aber ist es nicht, als ob gerade durch die vielfachen Unterbrechungen dieser merkwürdigen Arbeit ein tiefergehendes und auf eine längere Geschlechterfolge hinaus vorhaltendes Interesse in der modernen Menschheit hätte erweckt werden sollen? Nach neuen Resultaten, seien es nun Thatsachen oder Gedanken, verlangt die Welt, und es giebt im ganzen Umkreise der geschichtlichen Studien kein fördersameres Element als das Aufdecken bisher unbekannter Denkmälerschätze, seien sie nun im Schutt unserer Staatsarchive oder im Schooße der Erde geborgen. Die Kenntniß unserer Voreltern von dem alten Babylon und Ninive ist gegen das, was wir unter Botta's und Layard's Händen aus den Ruinenhügeln Mesopotamiens wieder aufleben sahen, zu einem Nebelbilde abgeblaßt; und andererseits würde selbst eine so kolossale Denkmälerwelt, wie die des Nilthales, die Geister kaum über die engen Kreise der Aegyptologen hinaus in Spannung erhalten, wäre nicht auf einen Denon und Champollion ein Rosellini und Lepsius gefolgt, und hätte nicht das großartige Unternehmen des französischen Eroberers sowohl von auswärts her als im Lande selbst bis auf die Zeiten Saïd- und Ismaël-Pascha's herab eine so rührige Nachfolge gefunden. Die klassische Kunst befindet sich aber gerade solchen Erfolgen auf dem orientalischen Kunstgebiete gegenüber in einer gewissen Bedrängniß. Ueber Italien wie über Griechenland ist der eiserne Tritt der Geschichte dahingegangen; besonders Hellas, die Wiege der Kunst, ist ein wüstes Trümmerfeld, auf dem wohl immer noch da und dort eine einzelne Perle von höchster Schönheit und historischer Bedeutsamkeit, aber schwerlich etwas Ganzes, Zusammenhängendes und deßhalb mächtig in's Leben Greifendes mehr gefunden werden wird. Eben darum aber, weil Pompeji die letzteren Eigenschaften sämmtlich in eminentem Grade vereinigt, ist es für uns von so einzigem Werth, und wir können unter Anderem aus einem Blick auf den gegenwärtigen Stand und Geschmack unseres Kunstgewerbes ersehen, wie sehr sich das Verständniß für die mit Pompeji wiedererstandene Kulturwelt in den weitesten Kreisen befestigt hat.

Auch das verjüngte Erscheinen des bekannten Overbeck'schen Buches, der gelungensten schriftstellerischen Leistung dieses ungemein thätigen Gelehrten, ist ein Beleg für diese Wahrnehmung. Wir haben es hier nicht mit bloßer Unterhaltungsliteratur zu thun, wie sie z. B. Marc Monnier's reizend ausgestattetes „Pompei et les Pompéjens" in gefälliger Form darbietet. Overbeck's „Pompeji" macht beträchtlich höhere Ansprüche: es will weniger den Reisenden an Ort und Stelle, als vielmehr den Kunst- und Alterthumsfreund überhaupt von dem wesentlichen Inhalt der ausgegrabenen Stadt, ihrer Geschichte, ihren Denkmälern gründlich in Kenntniß setzen. Auf detaillirte Vollständigkeit kann es dabei freilich nicht abgesehen sein; das Buch will kein im strengsten Sinne wissenschaftliches, sondern immerhin ein populäres sein; aber es geht deshalb keineswegs der Untersuchung, ja selbst der Streitfrage nicht ganz aus dem Wege,

und uns scheint sogar, als ob der Verfasser in dieser Beziehung bisweilen etwas zu weit gegangen sei. Namentlich wäre es gerathen gewesen, Hypothesen jeder Art ganz bei Seite zu lassen, zumal solche, welche der Verfasser seiner eigenen ausführlichen Versicherung nach (vgl. z. B. I., 214 oben) für unhaltbar erklären muß. Ob nicht überhaupt in den Einkleidungs- und Verbindungsphrasen, in Hinweisungen auf das, was eben gesagt, und was demnächst zu sagen sei, in Erklärungen über den Grund, warum dieses oder jenes übergangen oder nur kurz behandelt werden könne, sich viel hätte bessern und namentlich kürzen lassen, bleibe hier unerörtert. Wir erkennen gern auch in diesen schriftstellerischen Mängeln das Bestreben an, sich und den Lesern stets ehrlich über den Stand der Sache Rechenschaft abzulegen und mit den fortschreitenden Ergebnissen der Forschung stets auf gleicher Höhe zu sein.

Hierbei kam dem Verfasser besonders Etwas zu Gute, dessen Mangel bei der früheren Auflage wohl von ihm selbst am lebhaftesten empfunden worden ist, nämlich das Glück einer wiederholten Autopsie. Ein zweimaliger längerer Aufenthalt in Pompeji, im Winter 1859—60 und im Frühling 1865, hat ihm diejenige genaue topographische Kenntniß verschafft, ohne deren Besitz eine solche Schilderung selbstverständlich ihres höchsten persönlichen Reizes entbehren muß. Denn man kann eben doch nur dasjenige vollkommen lebendig und sachgetreu schildern, was man aus eigener Anschauung kennen gelernt hat. In die Zeit, welche seit dem Erscheinen der ersten Auflage verstrichen ist, fielen gerade eine Reihe der wichtigsten Entdeckungen, und insbesondere war es der kräftige Aufschwung des Ausgrabungswerkes unter der neuen italienischen Regierung, dessen Resultate Overbeck in der vorliegenden Bearbeitung verwerthen mußte. Wir heben darunter in erster Linie die völlige Bloslegung der neuen Thermen hervor. Die Ausgrabung derselben hatte zwar schon begonnen, als das Buch 1856 zum ersten Mal erschien, ward aber erst 1860 ganz vollendet und ist seitdem in italienischen und deutschen archäologischen Fachblättern ausführlich behandelt, auch in dem neuesten Prachtwerk über Pompeji von den Gebrüdern Niccolini durch eine Anzahl trefflicher Chromolithographien weiter bekannt gemacht worden. Die zusammenfassende Darstellung dieser für unsere Kenntniß der antiken Bäder höchst werthvollen Entdeckung auf S. 204—24 des I. Bandes bildet den hauptsächlichen Zuwachs in der neuen Auflage. Wir sind durch die Güte des Herrn Verlegers in Stand gesetzt, unsern Lesern in der beigegebenen ersten Illustration eine der Abbildungen vorzuführen, durch welche der Verfasser seine Schilderung verdeutlicht. Es ist eine Ansicht des Hofes oder der Palästra, welche den Mittelpunkt der ganzen Thermen-Anlage bildet, mit der Ansicht gegen Südost. Der Platz ist an den Seiten, die wir sehen können, von Säulenhallen umgränzt. Es sind kurze, wenig verjüngte und nicht geschwellte Schäfte, wie so häufig in Pompeji mit Stuck beworfen, darauf unten roth, oben weiß mit cannelürartigen Streifen bemalt und mit einem wulstigen Kapitäl von unbestimmter Form versehen. Man erkennt an ihnen deutlich die Spuren der Restauration, die nach dem Erdbeben, 16 Jahre vor der Verschüttung, mit Pompeji vorgenommen war und sich durch den ganzen Thermenbau verfolgen läßt. Hie und da tragen die Säulen noch ein Stück Architrav; auch Theile der geneigten Dächer haben sich erhalten. Rechts, nahe der Ecke, wo die Säulen sich zu schlanken Pfeilern erhöben, lag der Eingang von der Straße. Die kleine Thür, dem Beschauer gegenüber, läßt uns dagegen unmittelbar in die eigentlichen Baderäume hineinblicken. Der kleine Vorsaal, auf dessen Gewölbedecke durch die runde Fensteröffnung über der Thür ein freilich nur spärliches Licht fällt, ist der reichstgeschmückte des Gebäudes. Unmittelbar daneben, eine Stufe tiefer, liegt das ebenfalls prächtig ausgemalte Auskleidezimmer (Apodyterium).

Es ist eines der wesentlichsten Verdienste der gegenwärtigen Direktion der pompejanischen Ausgrabungen, statt der früher senkrecht von oben herabgeführten Schachtanlage die horizontal vorschreitende Methode mit Vorsicht und Konsequenz durchgeführt zu haben. Auf diese Weise wird beim Graben möglichst Weniges zerstört und namentlich auch die früher gänzlich zu Grunde gerichteten Oberbauten, Decken, Treppen und Bedachungen der Häuser kommen so ganz wohlerhalten an's Tageslicht. Man hat kürzlich das vollkommen unbeschädigte Dach eines sogenannten toskanischen Atriums vom Untergange gerettet und auch am Äußeren der Häuser die bis dahin immer zerstörten Balkons und Erker vielfach konserviren können. Ein Beispiel dieser

für unsere Vorstellungen von der Physiognomie der Straßen Pompeji's höchst wichtigen Funde geben wir auf der zweiten, ebenfalls Overbeck's Buch entlehnten Illustration. Es ist die nach dem Erkeransbau des rechts liegenden Hauses benannte Gasse „del balcone pensile". Die schmale gradlinige Anlage, die hohen Schrittplatten der Trottoirs, der schlichte, fast traurige Charakter des Ganzen sind charakteristische Züge. Die Reize der pompejanischen Häuser entfalten sich bekanntlich im Innern, um die luftigen Hallenhöfe mit ihren Veranden, Statuen, Springbrunnen und Blumenbeeten. Nur höchst selten zeigt die Facade gegen die Straße zu ein prononcirtes künstlerisches Gesicht. In dem Erkerhause steigt man auf einer gleich hinter der Thür gelegenen Treppe in das Obergeschoß hinauf. Dieses besteht aus drei mit einander durch Thüren zusammenhängenden kleinen Zimmern, die zum Theil als Erker über die Straße vorspringen. Aus einem alten Gladiatorenhelm, der sich in einem der Zimmer fand, will Overbeck schließen, daß in dieser Miethwohnung „mit eigenem Eingang" sich ein alter Gladiator zur Ruhe gesetzt hatte.

Die beiden Illustrationen, welche wir aus der neuen Auflage mitgetheilt haben, geben zugleich eine Vorstellung von der sorgfältigen und naturwahren Ausführung dieser für ein solches Buch unerläßlichen Beigaben. Von den 199 Holzschnitten, welche den ersten Band zieren, sind 30 ganz oder zum Theil neu hergestellt. Der zweite Band hat ungefähr ebenso viele neue Illustrationen erhalten. Man sieht deutlich, daß den meisten derselben Photographien zu Grunde gelegen haben, und wir finden diese für manchen Zeichner und Xylographen gefährlichen Vorlagen hier fast durchgängig mit Glück verwerthet. Nur die weißen Lichter auf den Tondruckplatten hätten wir weggewünscht, auch die Schwärze hätte bisweilen weniger dick aufgetragen werden können, wogegen diese größeren Bilder in der gegenwärtigen Auflage durch die einheitliche, nicht farbige Haltung der Luft sehr gewonnen haben.

Aufgefallen ist es uns, daß der Verfasser die zweite Auflage in zwei Bände getheilt hat. Es kann das bei Büchern dieser Art nicht praktisch sein und scheint uns im vorliegenden Fall um so weniger gerechtfertigt, als die Zusätze an Umfang denn doch nicht sehr bedeutend sind und die Bände außerdem eine ungleiche Stärke erhalten haben. Es wäre gerathener gewesen, statt der getrennten Bände einfach zwei Abtheilungen erscheinen zu lassen, wenn die Herstellung des Ganzen nicht so rasch, wie es wünschenswerth erschien, zu bewerkstelligen war.

Doch das bleibt im Grunde genommen eine Frage, die Verfasser und Verleger unter sich abzumachen haben. Wir wollen uns dadurch die Freude an dem Wiedererscheinen des schönen Buches nicht stören lassen und freuen uns namentlich, daß der eben zur Versendung gekommene zweite Band so rasch auf den ersten gefolgt ist. Derselbe bietet uns außer dem revidirten Plane der Stadt die Darstellung der Wohngebäude, des Mobiliars und der Geräthe nebst dem sehr erweiterten Abschnitt über die Inschriften, sowie die ästhetische Würdigung der pompejanischen Kunstwelt, also vorzugsweise diejenigen Kapitel, welche mit dem künstlerischen Leben der Gegenwart am nächsten sich berühren. Wir kommen darauf in anderem Zusammenhange zurück. Inzwischen sei das Werk allen Kunst- und Alterthumsfreunden auf's Beste empfohlen!

C. v. L.

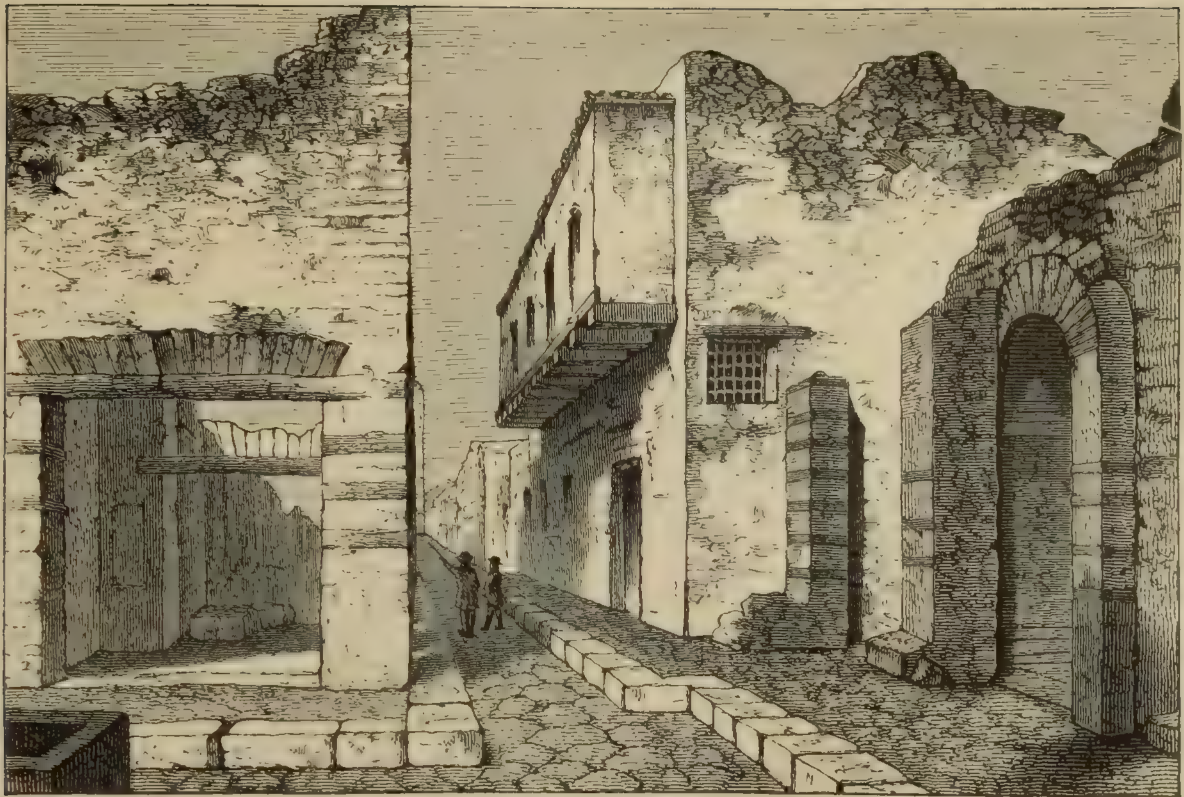
Korrespondenz.

Aus Brüssel.

Ein Gang durch die Kunstausstellung.

Ende September.

Ed. F. Die alle drei Jahre in Brüssel stattfindende Kunstausstellung ist gegenwärtig geöffnet. Es ist dies ein offizielles Unternehmen, zu dem die Initiative von der Regierung ausgeht. Auch Antwerpen und Gent haben dreijährig wiederkehrende Ausstellungen; aber dies sind lokale, durch Privatgesellschaften gegründete Unternehmungen, denen der Staat nur gewisse Unterstützungen zu



POMPEJANISCHE STRASSE MIT EINEM ERKERHAUS.



HOF DER NEUEN THERMEN IN POMPEJI.

(Aus Overbeck's Pompeji. 2. Aufl.)

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Theil werden läßt, um ihnen die Kosten der im Interesse der Kunst und der Künstler gemachten Auslagen zu erleichtern. Bei der Brüsseler Ausstellung werden dagegen von Staatswegen Preise für die belgischen und ausländischen Künstler ausgesetzt und sowohl Ankäufe als Bestellungen für das Brüsseler Museum gemacht.

Man war nicht ohne einige Besorgniß, es möchten die politischen Verhältnisse dieses Jahres auf die Aufstellung von 1866 einen ungünstigen Einfluß üben. Belgien blieb freilich, Dank seiner glücklichen Neutralität, jedem Waffengetöse fern; unsere Künstler haben sich ruhig ihren Arbeiten widmen können. Aber die Ausstellungen der schönen Künste haben, wie die der Industrie, längst einen internationalen Charakter angenommen; man ist gewohnt geworden, die Talente aus allen Ländern hier versammelt und um den Siegespreis im Kampf zu finden; Ausstellungen, die nur Bilder von Künstlern eines einzigen Landes, einer einzigen Schule böten, würden nur ein sekundäres Interesse haben. Indessen stellten sich die gehegten Befürchtungen als ungerechtfertigt heraus. Werke von deutschen Künstlern sind zwar nicht so zahlreich eingelaufen, wie man gewünscht hätte; nur die Düsseldorfer sind ausreichend repräsentirt; dagegen sind aus Frankreich, Holland und England viele treffliche Bilder eingelaufen, die zusammen mit den Beiträgen unserer inländischen Künstler der Ausstellung von 1866 eine Bedeutung und ein Interesse gegeben haben, welches unsere Kunstwelt auf's angenehmste überraschte. Zwar zählen die Bilder hier nicht nach Tausenden, wie in Paris; aber in der Kunst gilt mehr als in irgend einer andern Sache die Qualität vor der Quantität; wenigstens werden unsere Augen auf diese Weise nicht durch so viele Mittelmäßigkeiten oder gar ganz schlechte Bilder maltraitirt, wie es auf anderen Ausstellungen der Fall ist, die einen voluminösen Katalog aufzuweisen haben. Freilich giebt es auch auf unserer Brüsseler Ausstellung immer noch manche recht unbedeutende Leistungen, die eine strenge Jury gar nicht zugelassen haben würde; aber im Allgemeinen hat man doch ein anständiges Niveau einzuhalten gewußt. Die Jury, deren allzu große Milde ich eben rügte, wird bei uns von den Künstlern selbst gewählt. Diese Anwendung des Prinzips der freien Wahl hat ihr Gutes, aber auch manches Mißliche. Es erscheint gerecht, den Künstlern die Wahl der Vertreter ihrer eigenen Interessen selbst zu überlassen. Aber diese Interessen werden von den Gewählten gar zu häufig so einseitig gewahrt, daß darüber das Interesse der Kunst, dem sie doch untergeordnet werden sollten, leider zu kurz kommt.

Der Katalog der Brüsseler Ausstellung umfaßt 1211 Nummern, und zwar 867 Oelgemälde, 200 Zeichnungen, Aquarelle, Pastellgemälde, Miniaturen, Kupferstiche und Lithographien, 144 Skulpturwerke und Arbeiten der Medailleurkunst. Ich glaube dem Interesse der Leser völlig zu genügen, wenn ich mich auf eine allgemeine Würdigung der Ausstellung beschränke und nur die ganz bedeutenden Werke oder solche, die zur Erörterung wichtiger Prinzipienfragen Anlaß geben, besonders betrachte.

Hier muß vor Allem der auffallende Mangel an Werken der eigentlich großen Kunst hervorgehoben werden. In Belgien, wie in Holland und Frankreich, hat man gänzlich aufgehört, derartige Werke zu schaffen, die einen großen Kraftaufwand erfordern und wenig Geld einbringen; Geld, das ist vor Allem die Parole, das ist der Lohn, nach dem unsere Künstler geizen. Man schafft also Bilder von geringen Dimensionen, weil diese sich viel leichter und vortheilhafter unterbringen lassen als umfangreiche Kompositionen. Man malt lieber Genrescenen als historische Sujets, weil die ersteren ein größeres Publikum haben. So bilden denn, wie gewöhnlich, auch diesmal Genrebilder und Landschaften das Gros der Ausstellung. Viele darunter sehen sich ganz hübsch an; den Liebhabern, die sich ihre Zimmer mit Bildern schmücken wollen, wird die Wahl oft schwer werden. Aber noch schwieriger würde es sein, wollten wir bei den meisten dieser Bilder nach Eigenschaften höherer Art und nach einem ernsteren Stile fragen. Die Wiedergabe der menschlichen Stimmungen und ihres mannigfaltigen Ausdrucks ist gewiß eine der Eroberungen der modernen Malerei. Aber Darstellungen dieser Art sollten sich eben nur den übrigen Gattungen anschließen, nicht die ganze Domäne der Kunst in Beschlag nehmen, und namentlich die historische und religiöse Malerei nicht ganz verdrängen. Sonst wird aus dieser ewigen Stimmungsmalerei nicht nur ein Mißbrauch, sondern ein Unfug.

Unter den belgischen Meistern, die auf der Ausstellung vertreten sind, steht in erster Linie Gallait mit seinem ausgezeichneten Bilde der Grafen Egmont und Horn, welchen ihr Todesurtheil angekündigt wird. Man findet hier sämmtliche Vorzüge des Meisters vereinigt, schöne Anordnung, Charakter und Ausdruck, sowie ein kräftiges Kolorit. Es ist dies unzweifelbar das beste historische Bild auf der Ausstellung. Eine andere Episode desselben Drama's hat Wappers behandelt, der frühere Direktor der Akademie von Antwerpen, der sich jetzt in Paris angesiedelt hat. Seine „Wallfahrt der Gräfin Egmont“ steht zwar nicht auf der Höhe des Gallait'schen Bildes, weder in Erfindung noch Ausführung, aber sie macht immerhin einen wohlthuenden Eindruck. Wappers hat das Verdienst, zu der kleinen Anzahl belgischer Künstler zu zählen, welche den Traditionen der nationalen Richtung treu geblieben sind. Eine „Jungfrau am Kreuz“ von Thomas verdient wegen der trefflichen Stimmung ebenfalls genannt zu werden. Die übrigen Versuche im historischen Stil gehen über die Mittelmäßigkeit nicht hinaus.

Mehr zu bemerken und zu loben giebt es natürlich in der Genremalerei. Um nur das Ausgezeichnetste zu nennen, so sieht man immer wieder mit neuem Vergnügen die pikant geistreichen Genrescenen aus dem Leben des 18. Jahrhunderts von Madou; ferner die reizenden Interieurs von Willems, welcher — man kann nicht sagen, seine Sujets, denn Handlung ist in seinen Bildern nicht, — aber seine Menschen aus dem 17. Jahrhundert entlehnt, und es trefflich versteht, deren Gebahren, Tracht, namentlich die seidenen Gewänder zu malen; dann die Pariser Boudoirs aus unseren Tagen von A. Stevens, der uns die treuen Porträts jener Damen, deren unmäßiger Luxus den Gegenstand so heftiger Angriffe von Seiten der Moralisten, Romanschreiber und Bühnendichter des heutigen Frankreichs bildet, mit wahrer Meisterschaft zu zeichnen weiß. Stevens ist zwar Belgier von Geburt, aber seit langer Zeit in Paris ansässig und kennt daher die von ihm dargestellten Typen genau. Ferner nenne ich Dillens, der seine Motive aus Zeeland holt und mit Glück behandelt, Debloeth, einen Koloristen im vollen Sinne des Wortes, und Hermans, der sich in einer Darstellung aus dem Klosterleben als ein feiner Beobachter ankündigt.

Mehrere unserer begabtesten Genremaler machen bekanntlich der Archäologie Konkurrenz und ahmen die Meister des 15. Jahrhunderts nach, in der Ueberzeugung, uns durch diese künstliche Wiederbelebung einer bereits verstorbenen Kunst ganz besonders interessiren zu können. Andere wieder haben sich auf das Aegyptische geworfen und mühen sich ab, die seltsamen Gestalten auf den Wandgemälden der Felsengräber von Theben so treu wie möglich nachzubilden. Offenbar handeln sie in der besten Absicht; eigentlich sollte man sie aber für verkappte Freunde des Realismus halten, die uns durch solche Verirrungen den Geschmack an Poesie und Wissenschaft verderben wollen, um uns dann der prosaischen Nachahmung der Natur in die Arme zu treiben. Diese schlimmen Hinneigungen zur gemalten Archäologie machen sich besonders in einigen Ateliers von Antwerpen bemerklich. Die Maler, die sich auf diesem falschen Wege befinden, sind in der Minorität, sie erwecken mehr Neugierde als Sympathie; aber sie zeigen nicht übel Lust, eine förmliche Schule zu gründen, und wenn man sie gewähren ließe, würde die Kunst gleich um mehrere Jahrhunderte zurückgeschroben werden.

Die Landschaftsmalerei hat in Belgien seit zwanzig Jahren große Fortschritte gemacht. Uebrigens ist dieser bemerkenswerthe Aufschwung bekanntlich nicht nur bei uns erfolgt. Man muß den Engländern die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie die Ersten gewesen sind, welche in der Darstellung ihrer Landschaften an die Stelle der konventionellen Effektmittel wieder wirkliche Naturbeobachtung treten ließen. Die Deutschen folgten ihnen und dann betraten auch die Franzosen, Belgier und Holländer dieselbe Bahn. Ich nenne unter den ausgezeichnetsten Vertretern unserer Landschaftsmalerei auf der diesjährigen Ausstellung De Knyff, Kindermans, Fourmois und De Haas. Ich würde Roelofs vorangestellt haben, wenn er nicht von Geburt ein Holländer und seinem Geburtslande zuzurechnen wäre, obwohl Belgien sich seit langer Zeit als sein Adoptivvaterland betrachtet. Den Landschaftern reihe ich Clays mit seinen vortrefflichen Marinebildern und van Moer mit seinen schönen Städteansichten an.

Die auf der Ausstellung vertretenen deutschen Künstler belaufen sich auf 42; aus Düsseldorf allein finden sich 29. An der Spitze müssen wir natürlich Meister Overbeck nennen, der die ganze Serie seiner Kantons zu den Darstellungen der „Sieben Sakramente“ von Rom eingeschickt hat. Dieselben sind in einem besonderen Raume ausgestellt und wurden von unserer gesammten Kunstwelt in Augenschein genommen. Ueber ihren Werth brauche ich mich nicht weiter zu verbreiten. Ferner ist aus dem Gebiete der religiösen Malerei ein kleines Triptychon („Maria als Kind“) von Andreas Müller und eine „Heilige Familie“ von Ittenbach zu erwähnen. In diesen Werken der beiden Düsseldorfer Professoren finden sich offenbar große Vorzüge in der technischen Behandlung; aber sie lehren, wie die Antwerpener „Archäologen“ zu sehr die Absicht heraus, als Nachahmer der alten Meister zu gelten. In der Kunst ist aber nicht Nachahmung, sondern Selbstschöpfung das erste Gesetz. Wir wollen in den Werken der Maler unserer Zeit ihre eigene Anschauungs- und

Empfindungsweise, und nicht die der Künstler vor 300 Jahren finden. Hier muß ich auch einer großen allegorischen Komposition von Kießling aus Hirschberg Erwähnung thun. Der Künstler hat auf Grundlage des Schiller'schen Gedankens von dem stets gemeinsamen Erscheinen von Bacchus, Phöbus und Amor eine Darstellung halb mythologischen, halb modern-realistischen Charakters hervorgebracht, die den Gesetzen einer gesunden Aesthetik zuwiderläuft und einen sehr unschönen Eindruck macht.

In der Genremalerei zeichnen sich unter den deutschen Vertretern besonders Hübner („das Geheimniß") und Webb („Zerwürfniß beim Spiel") aus, namentlich der Letztere besitzt eine große Feinheit und Wahrheit des Ausdrucks. Die deutschen Maler excelliren überhaupt in der Manifestation der Seelenbewegungen durch die Physiognomie. Sie wissen die Nüancen derselben mit einer Delikatesse wiederzugeben, hinter der die Franzosen, Belgier und Holländer in der Regel zurückstehen. Die Engländer sind scharfe Beobachter, aber sie übertreiben oft die charakteristischen Züge, während die Deutschen in den Grenzen der Wahrheit bleiben. Diese Gerechtigkeit läßt man ihnen in Belgien widerfahren und man wird sie ihnen gewiß in ihrem Vaterlande nicht versagen.

Die meisten Beiträge aus Deutschland fallen auf die Landschaft. Hier sei in erster Linie der „Alpenforst" von dem Wiener Hansch, ein Bild von ungemeiner Naturwahrheit und Schönheit der Farbe hervorgehoben. Die übrigen hervorragenden Leistungen kann ich nur durch Nennung der Meister bezeichnen, es sind O. Achenbach, Dreßler, Hamm, Ebel, Arnz, Baade, Becker, Brandenburg, Genschow, Klein, Holzer, Lewis, Noordgreen, Pauly, Pohle, Schönfeld, Portmann, Post, Pulian und O. Weber.

Die zeichnenden Künste Deutschlands finden ihre Vertretung durch Stiche von Mandel in Berlin und Raab in Nürnberg, sowie durch ein Aquarell und eine Radirung von Sprosse in Leipzig; die deutsche Skulptur ist repräsentirt durch ein „Badendes Mädchen" von R. Begas und das Modell zu einem Friedrich d. Gr. von Louis Sußmann.

Unsere Nachbarn in Frankreich und Holland haben uns nicht vergessen. Unter den Ersteren befinden sich drei Sommitäten, deren Namen mir gleich zusammen in die Feder fließen: Ingres, von dem die Ausstellung einen Homer und zwei schöne Porträts, das eigene Bildniß des Künstlers, für das akademische Museum in Antwerpen gemalt, und das des berühmten Bildhauers Bartolini aufzuweisen hat, Jalabert, mit drei schönen Frauenporträts, und drittens Troyon, von dem wir eine seiner letzten Schöpfungen, einen herrlichen Sonnenaufgang, bewundern. Diesen drei Sommitäten reiht sich eine Celebrität an, Courbet, der Realist, dessen Ideen ich nicht theile und dessen Malweise bei uns nicht in besonderer Gunst steht, der jedoch diesmal eine „Dame mit dem Papagei" ausgestellt hat, die schon im letzten Pariser Salon einigen Lärm machte und die auch bei allen Fehlern ihre Kapitaleigenschaften besitzt, namentlich eine vortreffliche Karnation. Auch sonst sind mehrere hübsche Leistungen von französischen Genremalern vorhanden, die aber nicht so bedeutend sind, um in dieser übersichtlichen Besprechung aufgeführt zu werden. Die trefflichen Pariser Landschafter haben uns gar nicht bedacht. Von den Bildhauern nenne ich Barret, Courtet, Maillet, Carrier-Billeuze und Moreau. Von Kupferstechern Martinet, Blanchard und Girardet.

Die Holländer haben uns einige hübsche Genrebilder gesandt, so namentlich Israels (Bakkerkorf) und Ten Kate. Ich nenne ferner die Landschaften von Hanedoes und Bilders, und die Städtebilder von Springer.

Die Engländer, die sonst nicht auf dem Kontinent auszustellen pflegen, sind von ihrer Gewohnheit diesmal in größerer Zahl abgewichen, worüber unsere Liebhaber, die nicht nach London gehen konnten, sehr erfreut waren. Besonderes Interesse erregten die Genrebilder von Frith, Ward und Watson; ferner die schönen Porträts von Knight, die Seestücke von Stanfield und die Thiere von Ansdell. Für die Sammler von Zeichnungen will ich auch die hübschen Aquarelle von Smallfield nicht unerwähnt lassen.

Endlich fehlte auch die amerikanische Schule nicht. „Giebt es denn eine amerikanische Schule?" wird vielleicht mancher Leser der Zeitschrift fragen. Sie hat freilich bisher nicht viel von sich reden gemacht. Aber das kann noch kommen! Die Amerikaner haben bis jetzt den Künsten ihre Gunst nicht zugewendet. Es fehlt ihnen an Vorbildern, an Traditionen, und aus dem bloßen Instinkt heraus macht sich die Kunst eben nicht. Seit einiger Zeit werden aber die Ankäufe von Kunstwerken in Europa für Amerika immer häufiger, und ich zweifle nicht, daß die Kunst, einmal dorthin verpflanzt, auch Wurzeln schlagen wird. Das amerikanische Volk hat eine so kräftige Konstitution, daß man hoffen darf, es werde ihr auch die Fähigkeit zur Plastik, in der sie sich übrigens bereits zu rühren begonnen haben, und zur Malerei nicht fehlen. Unter den Vertretern der letzteren auf unserer Ausstellung nenne ich den Genremaler Hunt aus Boston und den Landschafter Gifford aus New-York, beide nicht ohne Verdienst und mit einem Anflug von Originalität, der ungemein gefällt. Für Natur- sowohl wie für Sittenbilder besitzt das Land ja unendliche neue Fundgruben!

Im Ganzen genommen hat die Ausstellung zwar wenig Bedeutendes aufzuweisen, aber auch wenig Schlechtes; die Majorität gehört jenem jetzt so weit verbreiteten Mittelgut an; man verläßt

deshalb die Räume freilich ohne gewaltige Eindrücke, aber auch ohne besonderen Aerger. In unserer Zeit muß man sich eben in Ermangelung eines Besseren mit dem juste milieu begnügen.

Zur Florentiner Domfaçade.

Nun, da die Italiener Frieden gemacht haben mit ihrem alten Feind, und da sie im Begriff sind, Millionen weniger für ihre Soldaten auszugeben, ist wohl Hoffnung da, die Façade des Domes ihrer Hauptstadt werde zur Ausführung gelangen. — Der Streit um das Princip, wonach diese Ausführung gemacht werden soll, der Streit namentlich um das Aufsetzen oder Nichtaufsetzen der gleichseitigen Dreiecke der drei Giebel über dem Hauptschiff und den beiden Nebenschiffen, dauerte noch bis zum Ausbruch des jetzt beendigten Krieges fort. Ueber ihn spricht sich ein interessanter Aufsatz in Heft III dieser Zeitschrift vielfach belehrend aus. — In diesem Aufsatz ist das Votum des berühmten französischen Architekten Viollet-le-Duc, Mitglied des Schiedsgerichts über die verschiedenen konkurrirenden Projekte, angeführt. Der gelehrte Künstler erkennt dem Projekt de Fabris, in Uebereinstimmung mit der Mehrzahl der anderen Richter, den Vorzug zu, kann sich aber nicht mit den spitzwinkligen Giebeln versöhnen. Sein logischer Sinn empört sich gegen die dekorative Fiktion einer Giebelmauer, hinter der sich kein Dach befindet. Er hat Recht, — aber die Gegner sagen, daß der spitzwinkligen Abschließung der Dekoration über den drei spitzbogigen Portalen nothwendig ein spitzwinkliger Abschluß der drei Schiffe oben entsprechen muß. Sie haben auch Recht. Fängt es unten gothisch an, so muß es oben gothisch endigen. Das ist ganz logisch, wenngleich mehr Logik hier des Auges als des Verstandes; aber das Auge richtet in der Kunst. — Freilich ist es wieder das Auge, als dessen Sachwalter Viollet-le-Duc von diesen in die Luft hinauf gestellten Giebeln sagt, „ihr Eindruck würde, von der Seite gesehen, ein wahrhaft bedauerlicher sein". Wir bemerken dazu: von seit-rückwärts gesehen. Die kahle, glatte Mauer der Hinterseite solcher Giebel macht in der That den Eindruck einer Theater-Coulisse, oder, als wäre das Dach dahinter abgebrannt.

Hier nun ein vermittelnder Gedanke:

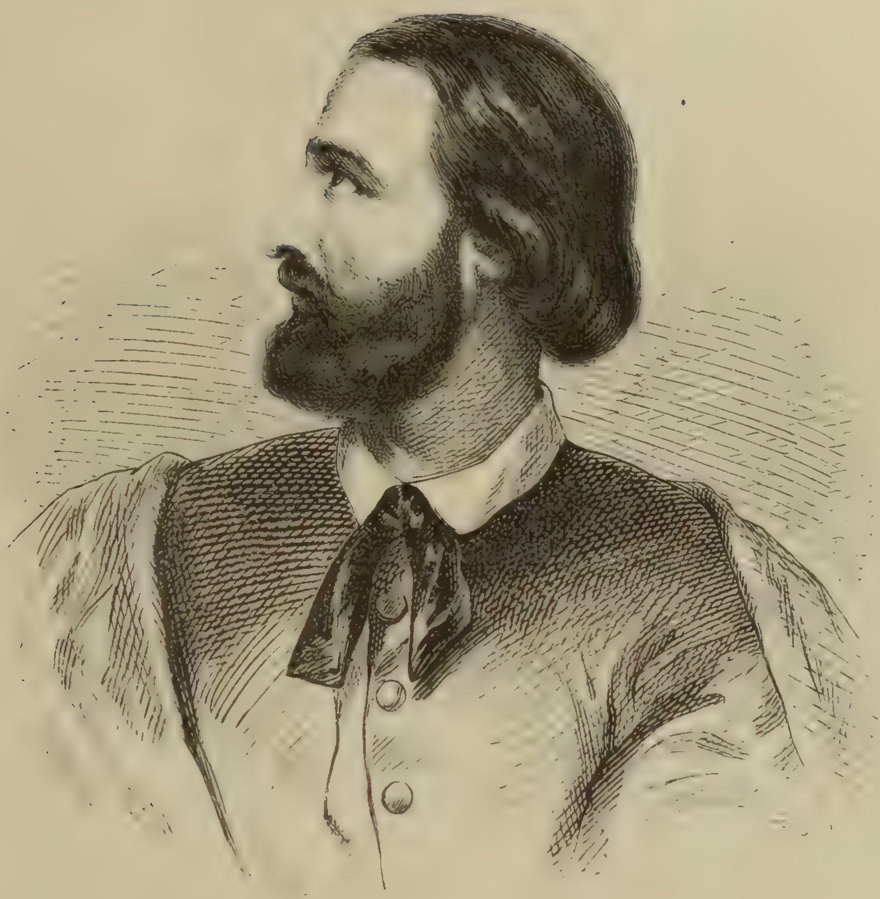
Behandle man dieses ganze dreieckig-gleichseitige architektonische Gebilde als eine Dekoration! Fülle man einen dreiseitigen steinernen Rahmen mit Figuren und Ornamenten aus, daß diese Luft zwischen sich haben, — machte man durchbrochene Arbeit, wobei der Steinmetz oder Bildhauer die Rückseite ebenso ausführe wie die Vorderseite. Bei dieser Behandlung wird Niemand mehr an die Giebelmauer eines spitzwinkligen Daches denken. Die hier ausgesprochene Idee sollte auch darin eine Stütze finden, daß sowohl Gemälde (Mosaiken) als Reliefs bei den großen Dimensionen der Façade und bei der (wohl bleibenden) Beschränktheit des Platzes von dieser Seite des Doms in den drei Giebeln kaum von unten gesehen werden könnten, während runde Figuren in einfachen Gruppen, z. B. eine stehende, welche rechts und links neben ihr Knieende segnet, trotz der Verkürzung sich noch wohl erkennen ließen.

Viollet-le-Duc spricht sich dahin aus, daß man sich nur den Ideen des Arnolfo, des ersten Baumeisters am Dom, anschlösse, wenn man den sanftgeneigten Dachlinien des Mittelschiffs und der Nebenschiffe folgte. Er nimmt aber doch selbst, kurz bevor er dieses äußert, die Möglichkeit an, Arnolfo hätte die spitzwinkligen Giebel für die Hauptfaçade adoptirt, will aber — um der Logik willen — daß man ihm auch dann nicht folge. — Der Schweizer Architekt J. G. Müller, dessen in dem Aufsatz in Heft III nur vorbeigehend Erwähnung geschieht, und dessen Façade über der von de Fabris' steht, hält auch die spitzigen Giebel fest. Dennoch giebt er am Ende des vortrefflichen, sein Projekt begleitenden Aufsatzes (in einem älteren Jahrgang der Wiener Bauzeitung) zu, daß ein horizontaler Abschluß der drei Flächen der Façade oben gemacht werden dürfte. Es würde das eine attikenartige Maskirung der vier kaum geneigten Dachflächen des Baues geben — und diese wagerechte Abgrenzung zögen wir wirklich der schiefen, stumpfwinkligen vor, die Viollet-le-Duc im Auge hat und welche die Projekte von Hasenauer und Petersen zeigen; denn die wagerechte Linie steht mit den spitzen Winkeln der Dekoration über den drei Portalen nicht in unharmonischer Beziehung, wie dies mit den flachen südländischen Giebeln der Fall ist, die wagerechte Linie ist vielmehr beziehungslos zu denselben, ähnlich wie der horizontale Abschluß der Straßburger Domfaçade auch nicht in Kollision kommt mit den Portalen und ihren spitzwinkligen Abschlüssen.

Doch wir brechen diese Exkursion rasch ab und kehren entschieden zurück zu unserem Gedanken, den durchbrochenen dreiseitigen Aufsatz-Dekorationen über den drei Schiffen der Florentiner Domfaçade, durch welche sowohl der historische Charakter der italienischen Gothik als auch die Harmonie mit den edeln Domen von Orvieto und Siena gewahrt würde.

Thun, im September 1866. **Lohbauer.**

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Antoine Wiertz.

Mit Abbildung.

Antoine Wiertz nimmt in der belgischen Malerei eine ganz eigenthümliche Sonderstellung ein. Sein Wesen hat namentlich in unserer Zeit etwas Fremdartiges, wo die Originale immer seltener werden und die Künstler sich von den übrigen Menschenkindern nicht einmal mehr durch die äußere Form und Art ihres Lebens zu unterscheiden pflegen. Wiertz's Wunderlichkeiten, als Mensch wie als Künstler, gingen freilich so weit, daß man bisweilen an seinem Verstande zweifeln konnte. Aber er war doch wenigstens kein gewöhnlicher Geist; er hatte den Vortheil, nicht Jedermann gleich zu sehen. Sein Verlangen, ganz er selbst, ein Charakterkopf im vollen Sinne des Wortes zu sein, ging bis zur Leidenschaft. Er übertrieb die angeborene Originalität noch durch angenommene Seltsamkeiten. Zum Glück haben seine Freunde für die Fortdauer dieser ausnahmsweisen Existenz auch nach seinem Tode gesorgt, so daß wir ihn, Dank der für die Erhaltung seiner Werke getroffenen Maßregeln, auch fürderhin in seiner Eigenthümlichkeit betrachten können.

Wiertz war 1806 in Dinant, einer kleinen Stadt an der Maas geboren, also ein specieller Landsmann Patenier's, des Urahnen der belgischen Landschaftsmalerei, dessen

Albrecht Dürer in seinem niederländischen Reisetagebuche lobend Erwähnung thut. Wiertz machte seine ersten Schritte in der Kunst ganz allein, ohne Meister, ohne Führer. In seiner Vaterstadt gab es Niemanden, der ihn auch nur in die Geheimnisse der Technik hätte einweihen können. Er lernte Zeichnen — durch Zeichnen. Das wäre nun noch nicht so schlimm gewesen, wenn er nur gute Vorbilder gehabt hätte. Aber auch daran fehlte es gänzlich. Der junge Künstler mußte Alles aus der Natur und aus sich selbst schöpfen. Wie natürlich, hatte diese Selbstbildung von frühster Kindheit an die wichtigsten Folgen für seinen Charakter und seine Kunst. Als Kind war er sein eigener Lehrer gewesen; als Mann schloß er sich in der ihm eigenen Ideensphäre bis zur völligen Isolirung ab und setzte seine ganze Kraft daran, von den übrigen Malern seiner Zeit sowohl in der Conzeption wie in der Ausführung seiner Werke durchaus verschieden zu sein. Indessen merkte er bald, daß es ihm in dem kleinen Dinant an allen Mitteln zu weiterer Fortbildung fehle, und beschloß daher, in Antwerpen seine Studien fortzusetzen. Die Realisirung dieses Entschlusses war nicht leicht. Seine Eltern, welche der niedrigsten Klasse der Gesellschaft angehörten, hatten die Mittel nicht, um die Kosten des Aufenthaltes in der großen Stadt zu bestreiten. So mußte denn Wiertz alle möglichen Entbehrungen, ja selbst die bitterste Noth erdulden. Aber er hatte, Gottlob, einen energischen Charakter und verzagte nicht.

Einige Zeit lang hatte er so die Akademie von Antwerpen besucht, als eine Konkurrenz eröffnet wurde, deren Preis in einem vierjährigen Reisestipendium bestand, mit der Verpflichtung, diese Zeit zur weiteren künstlerischen Ausbildung in Italien zuzubringen. Wiertz nahm an der Konkurrenz Theil, erhielt aber nur ein Accessit. Dieser Mißerfolg hatte nichts Ueberraschendes, denn unter den Mitbewerbern befanden sich weit ältere und vorgerücktere Schüler als er; aber der Ehrgeiz, der sein ganzes Leben hindurch einen dominirenden Zug seines Charakters ausmachte, verleitete ihn dazu, die Jury in einem Schreiben, welches aufbewahrt und gedruckt worden ist, der Unfähigkeit und Ungerechtigkeit anzuklagen. Solche Konkurrenzen fanden nur alle vier Jahre statt. Unser junger Künstler mußte also schlechterdings noch einmal für eine lange Zeit die Härten seiner mißlichen Lage auf sich nehmen; aber diese Verschiebung seiner Hoffnungen hatte auch ihr Gutes, sie gestattete ihm, sich besser auf eine künstlerische Leistung vorzubereiten, wie er sie trotz aller Illusionen, die seine Eitelkeit ihm vorspiegelte, das erste Mal nicht hatte bewältigen können. So unterzog er sich denn 1832 einer zweiten Konkurrenz, und dies Mal erhielt er den Preis. Damit war sein Auskommen für die nächsten vier Jahre durch das von der Regierung ausgesetzte Stipendium gesichert. Aller Sorgen um seine materiellen Bedürfnisse ledig, konnte er sich ganz dem Studium seiner Kunst widmen. Er begab sich zunächst nach Paris und von dort, nach kurzem Aufenthalt, nach Rom.

Hier war es vorzugsweise Michelangelo, dessen Werke den jungen Antwerpener Stipendiaten auf's lebhafteste fesselten, den er vor Allen bewunderte und studirte. Durch die gewaltigen Schöpfungen des großen Florentiners angeregt, entwarf er die Skizze zu einer kolossalen Komposition, deren Gegenstand der Kampf der Griechen und Trojaner um den Leichnam des Patroklus bildete. Während er in fieberhaftem Eifer mit der Lösung dieser schwierigen Aufgabe beschäftigt war, schrieb er an einen Freund: „Sie fragen mich, ob ich mit meiner Komposition zufrieden bin. Ich denke, sie soll Effekt machen. Die Ausführung wird noch Vieles daran bessern. Ich hoffe, die Farbe soll blendend werden. Ich will, um mich anzuspornen, mit den größten Koloristen, mit Rubens und Michelangelo in die Schranken treten.“ Der Gedanke eines derartigen Wetteifers mit den großen Meistern, mit Rubens insbesondere, wird uns in Wiertz's künstlerischer Laufbahn wiederholt begegnen. Darin setzte er seinen ganzen Stolz. Beachtenswerth ist dabei, daß ein

Maler den Michelangelo zu den größten Koloristen rechnet. Wie dem auch sei, Wiertz führte sein gewagtes Unternehmen glücklich zu Ende. Nachdem das Bild vollendet war, stellte er es aus und die ganze künstlerische Welt Roms kam, um es zu sehen. Wenn man in dem „Kampf der Griechen und Trojaner" auch kein dem Rubens und Michelangelo ebenbürtiges Werk erkannte, so spendete man doch der Energie und Lebendigkeit der Komposition reiches Lob und fand in ihr den Geist Homer's würdig ausgesprochen.

Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen stellte Wiertz seinen Patroklus in einem Saal des dortigen alten Franziskanerklosters aus. Wie in Rom, erkannte man auch hier die brillanten Eigenschaften des Werkes an; aber der Erfolg blieb doch hinter den Erwartungen des Künstlers zurück; er glaubte auf absolute Bewunderung ohne Beimischung irgend welcher Kritik Anspruch zu haben. Unzufrieden mit dieser Aufnahme in Antwerpen beschloß er, sich in Lüttich anzusiedeln und von jetzt an derartige große Kompositionen, die man nicht nach ihrem Werthe zu würdigen wisse, blos für sich selbst auszuführen, im Uebrigen aber Porträts zu malen, um leben zu können. Indessen brach er damals noch nicht jeden Verkehr mit der Oeffentlichkeit ab. Im Jahre 1839 sandte er vier Bilder zur Ausstellung nach Paris, darunter auch den Patroklus. Er erlebte die doppelte Enttäuschung, seine Werke sehr schlecht ausgestellt und in den Kritiken nicht einmal erwähnt zu finden. Dieselben Bilder wurden später in Brüssel ausgestellt. Hier gingen sie nicht unbeachtet vorüber, aber wieder mischten sich in die Lobsprüche gewisse kritische Bemerkungen, die den Künstler höchlichst verletzten. Zweimal noch ließ er sich bestimmen, seine Werke dem öffentlichen Urtheil auszusetzen; als er aber auch dabei den exklusiven Lobestribut, den er zu verdienen glaubte, nicht davontrug, faßte er den Entschluß, nie wieder etwas auszustellen — und diesen Entschluß hat er bis an sein Ende gehalten. Seitdem warf er einen tiefen Haß auf die Kunstkritik und alle Diejenigen, welche sie üben. Er schrieb eine Konkurrenz aus über das Thema: „Der verderbliche Einfluß der Journalistik auf Literatur und Kunst". Der Preisträger sollte seinen „Patroklus" als Belohnung erhalten. Sein intimster Freund, merkwürdigerweise selbst Journalist, gewann den Preis. Wiertz äußerte einmal über die Vorurtheile der Kritiker gegen die Künstler: „Wenn es zur Vertheidigung der Werke der Malerei ein Tribunal, einen Codex, Gesetze gäbe, wie viele Leute würden dann der Verläumdung zu zeihen sein!" Der sich so ausdrückte, galt in der Politik für einen Fortschrittsmann, er hieß liberal und nannte sich selbst gern so, was ihn aber nicht hinderte, den Andern die legitimste und unschädlichste aller Freiheiten, die des Urtheils über die Erzeugnisse des menschlichen Geistes, abzusprechen.

Noch einen zweiten Beschluß faßte Wiertz, gleichsam zur Vervollständigung des ersten und ebenfalls aus purem Haß gegen die Kritik, nämlich den, seine Werke gar nicht mehr zu verkaufen, sondern vielmehr alles, was er noch malte, in seinem Atelier, aus dem er sich ein eigenes Museum schaffen wollte, aufzubewahren. Seine Bilder verkaufen, sie in andere Hände übergehen lassen, hieß ihm soviel wie sie der Kritik aussetzen, und seine auf's Aeußerste gereizte Empfindlichkeit ertrug den Gedanken nicht, sie in diese Gefahr zu stürzen.

Diese beiden Entschlüsse haben Wiertz in seine eigenthümliche Stellung versetzt, ein Stellung, die wohl in der ganzen Kunstgeschichte nicht ihres Gleichen findet. Sein Name ist der Kunstwelt bekannt, weil begeisterte Freundschaft nicht abgelassen hat, seinen Ruhm zu verkünden; aber in seinem eigenen Vaterlande, in Brüssel selbst gründete sich seine Berühmtheit viel mehr auf die Sonderbarkeiten in seinen Anschauungen und seiner Lebensweise als auf die Kenntniß der Schöpfungen seines Pinsels. Um seine Werke zu sehen, mußte man zu ihm gehen, und nicht Jedermann entschloß sich zu diesem Gange. Man

fühlt sich in dem Atelier eines Künstlers nicht so frei wie in einer öffentlichen Galerie; die Bewunderung erscheint dort wie auf Bestellung gespendet, und dieser Zwang widerspricht der Ueberzeugung ernster Kunstfreunde.

Wiertz hatte sich, wie wir gesagt, in Lüttich niedergelassen. Er hatte in dieser Stadt eines seiner Hauptwerke ausgeführt, den „Aufstand der Hölle", eine kolossale Komposition, in welcher zwar eine gewisse Konfusion herrschte, die aber von einer ungewöhnlich fruchtbaren Phantasie und einem energischen Darstellungstalent Zeugniß ablegte. Auch bei Gelegenheit dieses Bildes tritt die Wunderlichkeit des Künstlers wieder zu Tage. Er wollte die Komposition im Schauspielhause Abends zur gewöhnlichen Theaterzeit öffentlich ausstellen. Während das Publikum das Bild anschaute, sollte ein Chor mit Orchesterbegleitung einige zu dem dargestellten Gegenstande passende Strophen vortragen. So bedurfte er stets einer außergewöhnlichen Situation und ganz besonderer Effektmittel. Lüttich ist kein Ort, der Wiertz auf die Dauer hätte fesseln können; das geistige Leben ist dort gleich Null; alle Gedanken drehen sich um die Industrie. Das war keine Umgebung für unseren Künstler. Er siedelte demnach bald nach Brüssel über. Nicht ohne Mühe fand er hier ein Atelier, groß genug, um seine kolossalen Bilder alle unterzubringen. Endlich bezog er die Räume eines großen industriellen Etablissements, das gerade leer stand. Später, im Jahre 1850, traf er mit der Regierung ein Abkommen, kraft dessen ihm diese die nöthigen Gelder zum Bau eines entsprechenden Ateliers zur Verfügung stellte, unter der Bedingung, daß alle seine Bilder in das Eigenthum des Staates übergingen. Dieser Kontrakt beschließt so zu sagen den biographischen Theil von Wiertz's Leben. Die fünfzehn letzten Jahre flossen in dem ungestörten Frieden einer ausschließlich der Meditation und Arbeit geweihten Existenz dahin. Dieser Mann, der ein ganz für den Kampf geschaffenes Temperament zu besitzen schien, vermeidet mit Aengstlichkeit jede Gelegenheit, sich mit einem Rivalen zu messen, aus Furcht vor den Wunden, die seiner Selbstliebe geschlagen werden könnten, wenn er nicht als Sieger aus dem Kampfe hervorginge. Er will nicht kritisirt, nicht diskutirt sein; obwohl empfänglicher als irgend Jemand für Lobsprüche, und nach Ruhm verlangend wie nur jemals ein Künstler, zieht er es doch vor, lieber auf den Genuß der Popularität zu verzichten, als dieselbe durch eine störende Berührung mit der Kritik zu erkaufen. Die Feder des Journalisten ist für ihn das Damoklesschwert, das fortwährend über seinem Haupte schwebt, jeden Augenblick bereit, ihn tödtlich zu treffen.

Wiertz hatte somit eine seinem Wesen und seinen Neigungen völlig entsprechende Existenz gefunden. Wenn er Geld brauchte, malte er Porträts, die einzige Art von Bildern, die er zu verkaufen sich entschließen mußte. Dann warf er sich wieder ganz auf seine eigentliche Arbeit und bereicherte, für sich und seine Freunde, sein Museum mit Bildern. Absolut jeder Verpflichtung ledig, ohne irgend welchen Zwang, ohne sich um den Geschmack der Liebhaber oder um die Vollendung seiner Arbeit bis zu einem bestimmten Termin, sei es für eine Ausstellung, sei es in Folge kontraktlicher Bestimmung, jemals kümmern zu müssen, erfreute er sich einer Ungebundenheit, wie sie wohl nie einem Künstler in diesem Grade zu Theil geworden ist. Er wartete den Moment der Inspiration ab und folgte nur dem Antriebe seiner eigenen Empfindung. Diese große Unabhängigkeit mußte für ihn ein Gegenstand hoher Befriedigung sein; sie macht ihn aber auch ganz allein verantwortlich für die Mängel seiner Kunst. So hat eben alles Gute seine gefährliche Seite.

Wiertz besaß ohne Zweifel eine reiche Phantasie und ein großes Kompositionstalent, wie dies der „Patrollus", der „Triumph Christi", der „Aufstand der Hölle" und die „Leuchte auf Golgatha" beweisen. Er verstand es, die größten Conzeptionen zu bewältigen,

ihnen Leben und Bewegung zu verleihen, und das ist bekanntlich heutzutage nicht Jedermanns Sache, wo die bedeutendsten Talente ihre Kraft in Kleinigkeiten verzetteln. Deshalb nimmt er in der modernen belgischen Malerei eine bevorzugte Stellung ein. Aber bisweilen überschritt er die Grenzen seiner Kraft und Kunst. Nach dem Tode der Königin der Belgier, 1850, hatte er die Skizze zu einer Apotheose gemacht, welche er auf einer Leinwand von 150 Fuß Höhe ausführen wollte. Das Projekt hatte keine weiteren Folgen und Wiertz's Freunde haben die Regierung darüber hart angelassen, daß sie dem Künstler die Mittel zur Ausführung nicht geben wollte. In Wahrheit hat man demselben aber damit einen großen Dienst erwiesen, denn es ist wohl sicher, daß der Gedanke die Grenzen des Möglichen weit überschritt und daß Wiertz mit seinem unüberlegten Unternehmen Schiffbruch gelitten haben würde. Größe und Kolossalität sind in der Kunst bekanntlich keineswegs identisch. Ein Kunstwerk ist groß durch seinen Charakter, durch seinen Stil, nicht durch seine Dimensionen. Die Intentionen Wiertz's hatten stets etwas Großartiges, aber es fehlte ihm das klare Urtheil, das zur Regelung der Fähigkeiten eines Künstlers und zu seiner Orientirung über die Grenzen des überhaupt Ausführbaren unerläßlich ist.

Einige Male hat indessen auch Wiertz Gegenstände behandelt, die ihn nicht über die Grenzen der Kunst hinaustrieben, wie sie von den alten Meistern gezogen worden sind, ohne daß es diesen in ihrer Beschränktheit zu enge geworden wäre. In solchen Augenblicken, wo er seinem Ehrgeiz Zügel anlegte, entstand z. B. eine „Kindheit Mariä", eine „Heilige Familie", eine „Flucht nach Aegypten"; aber er ging damit aus seinen Gewohnheiten, aus seiner Natur heraus, und die Werke dieser Gattung werden von seinen Freunden auch am wenigsten geschätzt. Wenn er keine Projekte von kolossalem Umfange conzipirte, so strebte er nach dem Ausdruck tiefer philosophischer Ideen, die ihn entweder durch ihr geistiges Schwergewicht oder durch ihre Absonderlichkeit anzogen. Namentlich die letztere Eigenschaft übte den größten Einfluß auf seine Wahl. Ob ein Gegenstand für die malerische oder bildnerische Darstellung passend sei, danach fragte er nicht. Wenn er nur originell, noch nie da gewesen war, wenn er zu recht bizarren Vergleichen oder Kontrasten Gelegenheit bot, dann behandelte er ihn mit Vorliebe. Es wird genügen, einige seiner Schöpfungen dieser Art anzuführen, um zu zeigen, wohin der Zug seiner Natur ging:

„Gedanken und Visionen eines abgeschlagenen Kopfes", eine Art gemaltes Plaidoyer gegen die Todesstrafe, in welchem der Künstler in drei gräßlichen Episoden die Gedanken eines Enthaupteten vor und nach der Hinrichtung ausmalt.

„Lebendig begraben", eine Schilderung der Torturen eines Unglücklichen, den man zu früh eingesargt hat.

„Eine Sekunde nach dem Tode", der letzte Gedanke eines Menschen in dem Augenblicke, wo das Leben entflieht und die Ewigkeit anfängt.

„Zwei junge Mädchen", eine Anspielung auf die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge, dargestellt durch ein junges Mädchen im vollen Glanz der Schönheit und Jugend, und neben ihr ein Skelett mit der Aufschrift: „Die schöne Rosina", als deutlicher Hinweis auf das Ende aller Reize.

„Hunger, Wahnsinn und Verbrechen", eine Mutter, die durch Elend zum Kindsmord getrieben wurde, gleichsam ein Protest der niederen Klassen der Gesellschaft gegen die höheren Stände.

„Die Romanleserin", worin der Künstler den verderblichen Einfluß schlechter Lekture auf die Phantasie eines jungen Mädchens darzuthun sucht.

„Der letzte Kanonenschuß", eine etwas dunkle Anspielung auf die Hoffnung eines zukünftigen Weltfriedens.

Diese Beispiele genügen, um zu zeigen, in welchem Ideenkreise Wiertz lebte. Er hat noch zahlreiche Kompositionen ähnlicher Art hinterlassen, die wir hier nicht alle anführen können. Es ist immer der Gegenstand, der ihn fortreißt; mit den malerischen Eigenschaften desselben beschäftigt er sich nur in zweiter Linie. Er ist Philosoph mit dem Pinsel, wie Andere mit der Feder. Die Kunst ist für ihn nur ein Mittel, Ideen auszudrücken; einen Selbstzweck der Kunst giebt es für ihn nicht. Nicht daß er für Schönheit an sich unempfänglich oder nicht im Stande wäre, sie zu verkörpern; mehrere seiner Bilder enthalten außerordentlich schöne Gestalten; aber dieses Ideal ist nicht sein eigentlicher Zweck, es begegnet ihm nur so zufällig; vor allen Dingen will er ein Darsteller von Ideen, ein Gedankenmaler sein. Dabei zeigt er sich oft höchst geistreich, fällt aber ein anderes Mal auch derartig in's Puerile, daß man es einem hervorragenden Manne unmöglich hingehen lassen kann: zum Beispiel, wenn er Bilder malt, die man zur Erzielung eines ganz gewöhnlichen optischen Effekts durch's Schlüsselloch ansehen soll, oder wenn er ein Porträt malt, das einen andern Ausdruck bekommt, je nachdem man es von vorn oder von der Seite betrachtet. Derartige Spielereien sind denn doch wenig würdig eines Künstlers, der etwas Besseres versteht.

Wiertz trieb mit Rubens einen wahren Kultus; derselbe war für ihn der Meister aller Meister. Wir machen ihm daraus gewiß keinen Vorwurf, theilen vielmehr seine Bewunderung vollkommen. Aber zugleich ging Wiertz's Ehrgeiz dahin, mit dem Schöpfer der „Kreuzabnahme" verglichen zu werden, mit ihm zu konkurriren. Es war dies fast eine fixe Idee bei ihm. Eines Tages richtete er an den Minister das Ansuchen, er möge gestatten, daß auf den Ausstellungen moderner Bilder auch einige Meisterwerke der Vergangenheit mit ausgestellt würden. „Diese Werke der alten Meister", schrieb er, „würden wie Riesen zum Kampf herausfordern und einen begeisterten Wettstreit mit ihnen erwecken." Er erklärte sich bereit, sich mit dem Größten von Allen zu messen, indem er zum Kampfobjekt dessen Hauptwerk, die unsterbliche „Kreuzabnahme" und zur Arena die Kathedrale von Antwerpen bestimmte. Später setzte er unter eine „Kindheit Mariä", die er eben vollendet, folgende Inschrift: „Gegenstück zu dem dasselbe Sujet behandelnden Bilde von Rubens in Antwerpen." Auch schrieb er an einen Freund mit Beziehung auf sein Bild: „Der Triumph Christi": „Ich theile ihnen mit, daß meine große Leinwand fertig ist. Wenn das Bild zu meiner Zufriedenheit ausfällt, werde ich es der Kathedrale von Antwerpen anbieten, unter der Bedingung, es neben der „Kreuzabnahme" von Rubens aufzuhängen." Er machte übrigens nicht Ernst hiermit, oder vielmehr die Bedingung wurde nicht angenommen. Die „Kreuzabnahme" hat zum Pendant die „Kreuzaufrichtung", ebenfalls von Rubens. Man konnte doch billigerweise dieses große Bild nicht entfernen, um es durch das Werk von Wiertz zu ersetzen.

Die tiefe Feindschaft unseres Künstlers gegen die Kritik hat auf sein Talent keinen günstigen Einfluß geübt. Bei seiner Neigung, das eigene Verdienst heraufzuschrauben, hätte er gerade gewissenhafter, bisweilen strenger Richter bedurft, die ihn auf gewisse Fehler seiner Werke hätten aufmerksam machen und ihn vor den Gefahren warnen können, denen er in der Verfolgung seiner Ideen oft zusteuerte. Aber er war nur von ganz ergebenen Freunden und fanatischen Verehrern seines Talents umgeben und hörte nichts als Worte der Bewunderung. Diese Freunde, die ihn und sich bei dieser exklusiven Verhimmelung täuschten, waren weder Maler, noch Bildhauer, noch Kupferstecher, sondern Schriftsteller und Musiker. Sie konnten ihn nicht beurtheilen, nicht aufklären, sondern nur mit Lob

überschütten. Wiertz lebte fortwährend in dieser Atmosphäre von Schmeichelei und berauschte sich in dem Weihrauch, der seinem Genie dort gespendet wurde. Genügte ihm dieser kleine Privatruhm wirklich? Glaubte er damit sein Ziel erreicht, den Lohn seines Strebens gefunden zu haben? Wir glauben es nicht. Wiertz hatte Momente gänzlicher Entmuthigung und Traurigkeit; man nannte ihn einen Misanthropen. Hätte man in seinem Herzen lesen können, würde man darin wahrscheinlich den Schmerz verzeichnet gefunden haben darüber, daß ihm nur der Beifall weniger Vertrauter zu Theil geworden, daß er ohne Berührung mit dem großen Ganzen der öffentlichen Meinung geblieben war, die er über den Werth seiner Werke aus jener knabenhaften Abneigung gegen die Kritik nicht zu Gericht sitzen lassen wollte. Er fühlte doch wohl, daß man durch die Autorität einiger Freunde nicht zum großen Manne wird, und daß es nur einen wirklich verbrieften Ruhm giebt, nämlich den, den die Menge uns widmet.

Wiertz lebte von allen Zerstreuungen fern. Künstler von Grund seines Herzens, fand er den einzigen Genuß in seiner Arbeit und pflegte zur Abwechselung neben der Malerei nur die Skulptur und die Musik, in der er mit Auszeichnung thätig war. Sein Atelier war seine Welt; dort, im Kreise seiner Werke und seiner Freunde, die ihm einen Chorus der Bewunderung sangen, war er der Glücklichste der Sterblichen.

Als Wiertz im Juni des vorigen Jahres starb, setzte er, da er keine direkten Erben hatte, einen seiner Freunde, einen trefflichen Schriftsteller, zum Universalerben ein. Derselbe hatte demnach, als Vollstrecker des letzten Willens des Verewigten, die Maßregeln zu treffen, welche seinen Werken auch fürderhin die isolirte Stellung sichern sollten, zu welcher er sie aus Abscheu vor der Kritik im Leben verurtheilt hatte. Seinen Wünschen gemäß kaufte die Regierung den ganzen künstlerischen Nachlaß an und es wurde stipulirt, daß die Gemälde von Wiertz in seinem Atelier, das von nun an den Namen „Museum Wiertz" erhielt, bewahrt werden sollten, ferner daß niemals ein Bild von dort in eine andere öffentliche Sammlung übergehen und nie ein Werk von anderer Hand in das Heiligthum eingelassen werden sollte.

Wir sagten schon, daß Wiertz nie ein Bild verkaufte. Dank dem Uebereinkommen des Erben mit der Regierung wird auch fürder nie ein Werk von ihm auf den Markt kommen. So wird das Risico einer öffentlichen Versteigerung das Andenken Wiertz's nie verletzen und den Werth, den die Freundschaft seinen Werken beimißt, nicht verkleinern können. Man hat wohl dieses und jenes Bild von ihm auf mehrere hunderttausend Franken, sämmtliche Bilder zusammen auf mehrere Millionen geschätzt. Doch das sind ganz willkürliche Ansätze; wer sie zur Verherrlichung Wiertz's für nöthig erachtet, könnte ebenso gut auch gleich bis zu einigen Milliarden gehen. Man kann sie weder beweisen, noch bestreiten; da giebt es gar keine Diskussion; denn wie will man den Werth einer Sache bestimmen, die nie neben ihres Gleichen auf dem Markt erschienen ist?

Indem Wiertz sich und seine Werke isolirte, hat er sich für die Zukunft gerade des Ruhmes beraubt, nach dem er so sehr verlangte. Man bewundert einen Künstler nicht auf die Versicherung mehr oder weniger günstig gestimmter Biographen hin; man bewundert ihn, weil man ihn in seinen Werken hat schätzen lernen. Nun sind aber Bilder von Wiertz nie an einem andern Fleck in Europa gewesen und werden auch nie anderswo sein, als in Brüssel, in einem abgesonderten Lokal, das nur sehr wenige Fremde besuchen werden, da das Interesse der Meisten eben durch die Besichtigung des Museums in Anspruch genommen wird, wo die Werke der Meister von europäischem Rufe sich vereinigt finden. So wird Wiertz als eine abnorme Erscheinung in der Geschichte der niederländischen Kunst fortleben; aber seiner Anlage nach hätte er auf einen höhern Ruhm Anspruch gehabt.

Das Porträt, welches diesen Zeilen voransteht, giebt ein Bild wieder, welches Wiertz selbst von sich gemalt, indem er in seiner sonderbaren Weise erklärte, er habe nie Jemandem gesessen und desavouire daher jedes andere Porträt, das man mit seinem Namen, sei es bei seinen Lebzeiten oder nach seinem Tode, unter die Leute bringe. **Ed. F.**

Gemalte Tischplatte.

Komposition von **Theodor Grosse.**

Mit Abbildung.

Nicht blos als anmuthiger kleiner Ersatz des abhanden gekommenen Bedürfnisses nach monumentalem Schmucke des Hauses, sondern zugleich als erfreulicher Anfang in verwandter Richtung darf das neuerdings hervortretende Wohlgefallen an geschmackvoller Gestalt und würdiger Verzierung der Möbel und sonstiger kleinerer und größerer Geräthschaften des häuslichen Inventars vom echten Kunstfreunde begrüßt werden. Einsichtige werden die hiermit zusammenhängenden Bestrebungen selbst der Dilettanten nicht gering achten. Denn ist erst einmal der Geschmack für wirklich Schönes und ästhetisch Sinnvolles rege, dann läßt er sich auch durch entgegenkommende Lehre und Anweisung ausbilden, und auf diesem Wege kann es gelingen, im Gemüthe des Volkes die Empfänglichkeit für die großen Gaben der Kunst wieder lebendig zu machen, die heute so mangelhaft ist. Zu allen Zeiten wahrer Kunstblüthe ging Hand in Hand mit der großen Thätigkeit der Künstler jener liebenswürdige Trieb, alle Dinge, die uns im praktischen Dasein umgeben, unter die Obhut der Grazien zu stellen, „zum Guten den Glanz und den Schimmer zu fügen", wie es vor allem der Frauen Beruf ist. Klagen wir über den Verfall unsres populären Geschmackes von heute, wohlan, so mögen die Berufenen es nicht für Raub halten, mit jenem feinen Zuge wiedererwachten Behagens an Wohlgestalt und Zierrath im Kleinen ein liebevolles Bündniß zu schließen; was hier gefördert wird, kommt schließlich auch den erhabensten Bestrebungen zu gute. Gewöhnen wir uns, dem Geringfügigen, wie dem Geräth und den tausend kleinen nützlichen Siebensachen des täglichen Gebrauches durch angemessenen Schmuck erhöhten Werth zu verleihen, so entwickelt sich der ästhetische Sinn von selbst weiter. Derartige Besitzthümer sind meist glücklichere Fürsprecher des wahrhaft Schönen als die beredteste Kunstpredigt. Das Auge duldet allmälig in ihrer Nähe Dinge nicht mehr, die durch solche Nachbarschaft als häßlich erkannt werden, und der einmal wirksame Eindruck adelt im Stillen die ganze Geschmacksrichtung. Dann organisirt sich ohne Geräusch, aber desto bleibender innerhalb der vier Wände ein kleiner Kosmos, dessen Gesetz die anmuthige Harmonie ist, und der Genius derselben wird zum segensreichen Genossen der Seele, zu ihrem Berather und Erzieher.

Eines augenfälligen Beispieles sei hier gedacht. Neuerdings begegnet man häufig neben den absurdesten Verzerrungen in der Form nebensächlicher Luxusartikel des Hausbedarfs, an Leuchtern, Gläsern, Vasen, wie sie besonders Paris liefert, einzelnen Gegenständen von vollendeter Grazie und Schönheit. Und was noch erfreulicher ist, sie finden Beifall und Wiederholung. Die Provenienz dieser liebenswürdigen Fremdlinge ist genau zu constatiren: sie traten auf mit der Saison, in welcher die von Napoleon dem Dritten angekaufte Sammlung Campana, die namentlich reich an antiken Geräthschaften ist, in Paris dem


ΠΗΝΕΛΟΠΕΙΑ
ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ
ΝΑΥCΙΚΑΑ
ΕΛΕΝΗ

Publikum geöffnet wurde, und jene Einzelheiten sind nichts andres als Nachahmungen solcher Werke des Alterthums. Wer, sei es auch mit gelehrtestem Apparat und mit sicherstem und echtestem Verständniß des Schönen dem Laien Vertiefung in die Antike empfiehlt, wird selten praktische Erfolge sehen; im Gegentheil, er stößt in der Regel auf eigensinnige Ablehnung; denn die Branche der Kunstthätigkeit, auf welche die Wirkung zunächst abzielt, das Kunstgewerbe, hat längst den Ehrgeiz verloren, die Mode, statt ihr zu fröhnen, lieber regieren zu helfen; aber wo Worte machtlos sind, wirkt das Beispiel Wunder.

Ein Kleinod solchen Beispiels in ähnlicher Richtung unsern Lesern — und Leserinnen — mitzutheilen, ist Zweck des lithographirten Blattes, welchem diese Zeilen als Kommentar und Geleite dienen sollen.

Hergestellt ist das in Komposition und Durchführung gleich anmuthige Kunstwerk mittels einer einfachen Technik, die in neuerer Zeit speziell in Leipzig, namentlich unter kunstfertigen Laien, erfreuliche Uebung findet*), und welche in einfacher Auftragung von Wasserfarben auf eine mit Mastixlösung präparirte Holzplatte besteht, die nachdem polirt wird. Unser Original, das einen Durchmesser von 26 Zoll leipz. Maß hat, ist auf Ahornholz gemalt. In den leicht mit Gold ausgeschmückten Figuren tritt die Naturfarbe desselben zu Tage. Der Fond ist bei den Gruppenbildern des Mittelmedaillons und der vier Gürtelausschnitte kräftig bolusroth, bei den vier dazwischen liegenden kleinen Medaillons schwarz. Das Ornament des Mittelstückes sowol wie die laufende Guirlande, welche die verschiedenen Raumausschnitte umrahmt, ist mildes Orangegelb auf grauem Grunde, abgesäumt durch braune Bänder mit lichter, holzfarbener Einfassung; das rund um das Ganze laufende Ornament ebenfalls dunkelbraun auf hellem graubräunlichen Felde, das im Ton einen Stich tiefer gehalten ist als der die rothen griechischen Namensinschriften tragende Gürtel, welcher das Mittelbild von den Seitenfeldern trennt. Die Einfassung bildet ein Rand in Palisander.

Die Idee des Bildercyklus ist die Verherrlichung des Frauenlebens. In den schwebenden Figuren der Seitenmedaillons verkörpern sich vier Erscheinungsweisen weiblichen Gemüths und weiblicher Grazie: Andacht, Gesang, Spiel und Tanz; in den sphärisch ausgeschnittenen Nebenfeldern sind die hauptsächlichen Wirkungskreise des Weibes an Beispielen antiker Idealgestalten verklärt, welche den homerischen Gesängen angehören.

Das erste dieser Bilder zeigt in der Gestalt der holdseligen Nausikaa das auf künftige Pflichten sich bereitende Mädchenbemühen. Entnommen ist die Scene dem sechsten Gesange der Odyssee, da die Königstochter in Vorahnung bräutlichen Standes der Wäsche waltet. Sie hat vom Vater den Wagen erbeten, um am Gestade des Meeres, wo sie bald den Odysseus finden sollte, die Mägde bei der Arbeit anzuweisen.

„Aber nachdem sie des Stroms anmuthiges Ufer erreichet,
„Wo man gehöhlt Waschgruben mit rinnender Fluth, die beständig
„Klar durchhin sich ergoß, die schmutzigen Flecken zu säubern,
„Dort nun spannten sie eilig die Maulthier' ab von dem Wagen,
„Trieben jene sodann an's Ufer des wirbelnden Stromes,
„Daß sie im lieblichen Grase sich weideten; selbst vom Geschirr dann

*) Das Verdienst der Anregung derselben gebührt hier dem unermüdlich strebsamen Kustos des städtischen Museums, Dr. A. von Zahn, dem Herausgeber des „Musterbuches für häusliche Kunstarbeiten“, dem auch das vorliegende Werk das architektonische Arrangement verdankt, während die lithographische Reproduction eine der neueren höchst anerkennenswerthen Leistungen der Kunstdruckerei von F. M. Straßberger in Leipzig ist, die sich bereits durch Herstellung sowol des erwähnten Musterbuches als auch der Chromolithographien zu dem im Anschluß an das Museum Minutoli von Matthias herausg. „Modell- und Musterbuch“ sowie zu Scheffer's „Architektonischer Formenschule“ rühmlich bekannt gemacht hat.

„Trugen sie alles Gewand in die dunkele Fluth der Behälter,
„Stampften es rasch mit den Füßen und boten sich fröhlichen Wettstreit.
„Aber nachdem sie gewaschen und jeglichen Flecken gereinigt,
„Breiteten sie die Gewänder am Ufer des Meers nach der Ordnung,
„Da wo den kiesigen Bord am klarsten bespült das Gewässer.“ —

Die Gastlichkeit des Hauses, welcher das Weib die Weihe giebt, ist Gegenstand des zweiten Bildes. Es schildert, wie der junge Telemachos, der von Nestor's Sohn begleitet, auf schmerzlicher Reise nach dem verlorenen Vater Odysseus, in das Haus des Menelaos nach Sparta gekommen und dort über den Erzählungen des Helden in tiefe Trauer versunken ist. Da naht des Hauses Herrin, Helena, mit ihr die Schönheit, deren zauberhaft heilender Einfluß sich in der Handlung versinnbildet, die sie vornimmt, um des Trauernden Seele zu befreien.

„Schnell in den Wein warf jene, wovon sie tranken, ein Mittel,
„Kummer zu tilgen und Groll und jeglicher Leiden Gedächtniß.
„Kostete einer davon, nachdem in den Krug es gemischt ward,
„Nicht an dem ganzen Tage benetzten ihm Thränen das Antlitz;
„Nicht ob selber gestorben ihm wär' auch Mutter und Vater,
„Nicht ob den Bruder vor ihm, ob selbst den geliebtesten Sohn ihm
„Tödtete feindliches Erz und er mit den Augen es sähe.“ (Odyssee, IV. Gesang.)

Die schaffende Thätigkeit des Weibes und zugleich den listigen Sinn, der sich gegen die Unbilden des Schicksals zu wehren weiß, zeigt das dritte Bild. Es führt die treueste Gattin vor Augen, Penelope, in dem Momente, da sie von ihren lästigen Freiern über der Zerstörung des Gewebes ertappt wird, mit dessen Vollendung die Frist ihrer Weigerungen ablaufen sollte.

„Jetzo saß sie des Tages und wirkt' ihr großes Gewebe,
„Trennt' es sodann in der Nacht bei angezündeten Fackeln.
„So drei Jahre entging sie durch List, und betrog die Achaier.
„Doch wie das vierte der Jahr' ankam in der Horen Begleitung
„Und mit dem wechselnden Monde sich viele der Tage vollendet,
„Da erzählte es eine der Dienenden, welche sie wahrnahm,
„Und wir fanden sie selbst ihr schönes Gewebe zerstörend;
„Drauf vollendete sie's, zwar ungern, aber genöthigt.“ (Odyssee, II. Gesang.)

Die vierte Darstellung vergegenwärtigt jene rührende Scene im Hause des Hektor, welche der sechste Gesang der Iliade erzählt. Beim Abschied zum Kampfe, in den der Held von Troja mit düsterer Ahnung geht, hat Andromache, deren angstvolle Bitte den Gatten nicht abzuhalten vermag von seiner Pflicht, ihm den Knaben Astyanax gereicht, nach welchem er verlangt;

„Aber zurück an den Busen der schöngegürteten Amme
„Schmiegte sich schreiend das Kind, erschreckt von dem liebenden Vater,
„Bange zugleich vor dem Erz und der flatternden Mähne des Busches,
„Welchen es fürchterlich sah von der Spitze des Helmes herabweh'n.
„Lächelnd schaute der Vater das Kind und die zärtliche Mutter.
„Er aber legte zur Erde alsbald die schimmernden Waffen,
„Küßte sein liebliches Kind und wiegte es sanft in den Armen.“

Ihren idealen Abschluß finden diese bildlichen Schilderungen in dem Medaillon der Mitte. Es zeigt die vornehmsten Schützerinnen und göttlichen Vorbilder des weiblichen Lebens: zunächst Pallas und Artemis, die jungfräulichen, jene als Lehrerin in aller Kunstfertigkeit und Bewahrerin überdauernder Jugendkraft, diese, Pflegerin der Mütter in banger Stunde, die zugleich der Pfeile waltet, welche sanften Tod bereiten. Inmitten Hera, Hort des ehelichen Eides und Hüterin aller Frauenwürden; zu den Füßen

der Göttinnen endlich in kleiner Gestalt das Sinnbild ihres gemeinsamen Inbegriffs: die Grazien.

Ihre Darstellung mag auch gleichsam als Monogramm des Künstlers gelten, der, was er aus ihrer Hand empfing, in diesem köstlichen Werke rein zurückgibt.

Leipzig, im Herbst 1866. **Max Jordan.**

Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden.

Von

Alfred Woltmann.

(Schluß.)

Dem Hans Baldung Grien nämlich schrieb bereits, ehe man auf jene Stellen aufmerksam geworden, Waagen mit seinem unvergleichlichen Kennerblick diese Gemälde zu, als er in seinen „Künstlern und Kunstwerken in Deutschland“ ihrer in wenigen Zeilen gedachte. Auch äußere Rücksichten sprechen dafür, daß er richtig geurtheilt. Im benachbarten Freiburg hat dieser Künstler den berühmten Hochaltar gemalt, im benachbarten Straßburg seinen Wohnsitz aufgeschlagen und sein Leben beschlossen. Hans Baldung Grien aus Gmünd, der wahrscheinlich 1479 geboren ist und sich nach Dürer gebildet hat, einer der kühnsten Phantasten, die je gemalt, ist in der That der einzige bekannte Meister, dem man die Bilder in Kolmar zuschreiben kann. Die seltsame Kühnheit in der Farbe wie in der Zeichnung, welche sicher und edel, nur hie und da in den Handbewegungen etwas geziert ist, die Größe und Noblesse in den Gewandmotiven, endlich besonders der Charakter der Köpfe, die in der Bildung des Gesichtes und der sorgfältigen Behandlung des Haares den Einfluß seines Lehrmeisters Albrecht Dürer nicht verleugnen, sprechen auf das Klarste dafür.

Freilich nicht diejenigen Bilder darf man als Maßstab anlegen, welche von ihm in den meisten Galerien vorhanden sind. Da läuft viel Handwerksmäßiges mit unter, da verletzen gar häufig bizarre Uebertreibungen das Gefühl. Hans Baldung's Hauptwerk aber, der schon genannte Münsteraltar zu Freiburg im Breisgau, offenbart denselben Geist und Kunstcharakter, wie der Issenheimer Altar. Dort finden sich dieselben Eigenthümlichkeiten wieder, die wir eben aufgezählt. Dort, namentlich bei der einen Tafel, der schönsten von allen, welche die Flucht nach Aegypten zeigt, tritt uns eben jene schöne, poesievolle Ausbildung des Landschaftlichen entgegen, die mit breiter, kühner Pinselführung die anziehende Sorgfalt im Vordergrund vereint. Beide Werke haben einen eigenen Zug des Pathetischen, haben endlich die überraschende Virtuosität in seltsamen, glänzenden Beleuchtungseffekten, die uns oben an Correggio erinnerte, gemein. Welcher Lichtglanz strömt beim Freiburger Altare vom Mittelbilde, der Krönung Maria's, aus, wo der ganze Himmel in goldigen Schimmer getaucht ist! Und in einem der Flügel, der Anbetung des neugeborenen Christusknaben, ist das versucht, wodurch Correggio in seiner „heiligen Nacht“ später solchen Triumph zu feiern gewußt hat. Die Worte aus dem Evangelium der Kindheit Christi: „und siehe! erfüllt war die Höhle von einem Licht, das den Glanz von Kerzen und Fackeln übertraf, und größer war, denn Sonnenlicht“ ... hat der Künstler im Bilde ausgeprägt und läßt in der dunklen Nacht das Licht vom göttlichen Kinde ausstrahlen. Schon zwölf

Jahre vor Correggio's 1528 beendigtem Meisterwerk, schon 1516 ist der Freiburger Altar entstanden.

Weiteren Anhalt bilden Hans Baldung's Holzschnitte, welche nach denen von Holbein und Dürer wohl die schönsten deutschen Leistungen in dieser Technik sind. Auch in alter Zeit waren sie hoch geschätzt. Sonst hätte Albrecht Dürer nicht des „Grünhansen Ding“ auf seiner Reise nach den Niederlanden mitgenommen und dortigen Künstlern verehrt. Helldunkel anzuwenden liebt Grien auch in seinen Holzschnitten. Clairobscür-Blätter, mit mehreren Stöcken gedruckt, sind darunter besonders häufig. Bei religiösen wie profanen Gegenständen ist es seine Art, oft in das Abenteuerlich-Seltsame zu schweifen und immer Neues aufzusuchen. Stets erreicht er darin eine staunenswerthe Großartigkeit, mag er über Adam und Eva nach dem Sündenfall alle Wucht des göttlichen Gerichtes hereinbrechen lassen, so gewaltig wie es selbst Michelangelo kaum ersinnt, mag er uns den entseelten Leib des Heilandes zeigen, den mit Sturmes-Ungestüm Engel gen Himmel tragen, reißend schnell in ihrem Flug, und dennoch mühsam sich gegen die Schwere des Leichnams stemmend, mag er ein tolles Bacchanal erfinden, das wie eine Vorahnung von Rubens ist. Bei seiner Beweinung Christi (Bartsch Nr. 43) erinnern die vom Himmel niederflutbenden zahllosen Engel ganz an die ähnliche Anordnung auf dem Madonnenbilde des Issenheimer Altars. Noch entschiedener mahnt uns an dies ein mit Hans Baldung's Monogramm bezeichneter Clairobscür-Holzschnitt, der schönste von allen, die Madonna mit Engeln (Passavant Nr. 66, ehemals dem Burgkmair zugeschrieben). Eine Schwester der Issenheimer Maria scheint die heilige Jungfrau auf diesem Blatte zu sein, die an einem Baumstamm sitzt und zum Buche niederblickt, das sie in der Rechten hält. Auf ihrem Schoße kniet der Christusknabe und greift nach dem Apfel, den ein schwebender Engel ihm reicht. Und noch andere hübsche kräftige Engelkinder weilen spielend, bald sinnig, bald übermüthig in der Nähe der Heiligen. Der schwebt mit Marias Mantelzipfel in die Höhe, der voltigirt über einen Zaun; jener liegt träumerisch im Grase, dieser spielt die Laute, besonders ergötzlich aber ist einer, der, den Kopf nach unten, und die Hand auf die Trommel, die er eben schlug, gestützt, sich die Landschaft verkehrt beschaut. Es ist auch eine ganz reizende Gegend, in der hier die göttliche Mutter so friedlich weilt; weithin schaut man über Weiher, Anhöhen, malerische Burgen und fernes Hochgebirg. — Es ist hier eine ähnliche Auffassung der Landschaft wie bei den Issenheimer Bildern. Dieser Holzschnitt allein würde hinreichen, um den Meister des Altars in Kolmar zu bestimmen, und nicht blos vermuthungsweise, sondern mit vollster Klarheit und Sicherheit.

Um von dem, was unter solchen Umständen für uns selbst zur zwingenden Gewißheit wird, auch Andere zu überzeugen, muß dargethan werden, daß die Angaben der beiden Schriftsteller wirklich auf bloßer Namensverwechselung beruhen. In der That sind die Namen Grunewald oder Grünewald und Grien oder Grün — denn diese orthographischen Abweichungen kommen vor — einander nahe verwandt, und sobald man den Vornamen Baldung — soviel als Balduin — hinter den Familiennamen Grün stellt, ist die Aehnlichkeit besonders groß. Sandrart nennt unter den Künstlern, deren Leben er beschreibt, keinen Hans Baldung Grien. Aber nachdem er über Matthäus Grünewald einige äußerst dürftige und ungenaue Nachrichten beigebracht und selber sein Bedauern ausgedrückt, daß dieser ausbündige Mann dermaßen in Vergessenheit gerathen, fährt er folgendermaßen fort: „Zur selbigen Zeit war noch ein anderer fürtrefflicher Mann, genannt Hans Grünewald, von dem eben so wenig als von erzehltem Matthäus von Aschaffenburg bekandt“ ... Daß mit diesem Hans Grünewald aber der Hans Baldung Grien gemeint ist, hat bereits Bartsch (Peintre-Graveur B. VII.) erkannt, und das ist auch nicht schwer, dann das einzige selb-

ständige Werk, das Sandrart von seinem Künstler erwähnt: „in Holzschnitt etliche feiste sitzende nackende Weiber bey dem Feuer mit einem Schmierhefen, Ofengabel und Geißböcken, als ob sie jetzt auf ihre Hexen-Tänze fahren wolten“ ... ist ein bekannter, durch das Monogramm beglaubigter Clairobscür-Holzschnitt des Hans Baldung (Bartsch 55).

Ist aber einmal die Namensverwechselung nachgewiesen, so liegt die Annahme sehr nahe, daß Sandrart nun auch seinen „Hans Grünewald“ mit Matthäus Grünewald verwechselt. Hinsichtlich des Issenheimer Altars wird dies dadurch ganz evident, daß es ihm noch an zwei anderen Stellen begegnet ist. Erstens nämlich sagt er von Hans wie von Matthäus, daß sie an den Flügeln jener berühmten Himmelfahrt Marias gemalt, welche Dürer für den Frankfurter Kaufmann Jacob Heller gefertigt. Nur von Hans Baldung Grien, welcher Dürer's Schüler war, nicht von Matthäus Grunewald, der dem großen Meister durchaus fern stand, ist das überhaupt möglich. Zweitens giebt Sandrart, nachdem er seiner Lebensbeschreibung des Matthäus Grunewald bereits ein Brustbild beigefügt, im Nachtrag zu seiner „Teutschen Akademie“ noch ein zweites Porträt, welches denselben in späteren Jahren darstellen solle. Dies, auf welchem der bärtige Kopf ernst und sinnend emporschaut und die Hand einen Pinsel hält, ist offenbar nach derselben schönen Zeichnung gemacht, die sich jetzt in der herrlichen Sammlung auf der Bibliothek zu Erlangen befindet. Sie trägt auch des Künstlers aus M und G gebildetes Monogramm. Aber auch dies Porträt allein, und nicht das andere, stellt ihn dar; beide Köpfe haben gar nichts mit einander gemein, was unmöglich, wie Sandrart will, durch bloßen Altersunterschied, der außerdem gar nicht einmal vorhanden ist, erklärt wird. Das früher mitgetheilte Porträt, im Hut und ganz von vorn gesehen, trägt Dürer's Monogramm, und Sandrart erzählt, daß es dieser gezeichnet habe zu der Zeit, wo beide gemeinschaftlich an dem Altärchen für Jakob Heller gearbeitet. Das aber geht offenbar wieder auf Hans Baldung. Ja in derselben Nachtragsnotiz giebt Sandrart dem Matthäus Grünewald den Beinamen des deutschen Corregio; ganz dasselbe mußten wir ausrufen, als wir von den Bildern in Kolmar sprachen, dasselbe wird noch mancher sagen, der diesen Altar oder den zu Freiburg erblickt. Sandrart aber kann bei diesem Ausspruch nur ähnliche Arbeiten von Hans Baldung Grien im Gedächtniß gehabt haben; den sicheren Werken Grunewald's gegenüber wäre ein solcher Vergleich vollkommen unpassend.

Daß Jobin sich die gleiche Verwechselung zu Schulden kommen läßt, geht daraus hervor, daß er den „Mathis von Oschnaburg“ unter denen nennt, die er als Nachfolger Dürers aufzählt, ihn unmittelbar zwei bekannten Schülern desselben, „Aldo Grave“ (Aldegrever) und „Sebald Behem zu Franckfort“ anreiht. Dem Jobin, der bloßer Holzschneider war, ist weitere Kenntniß von Künstlern und Kunstsachen kaum zuzutrauen; er erhebt auch keinen Anspruch, solche zu besitzen, sondern spricht nur ganz im Vorübergehen in seiner Vorrede über derartige Gegenstände. Sandrart, dessen Aufgabe in Malerbiographien besteht, hätte sollen besser unterrichtet sein; indeß weiß die heutige Kunstwissenschaft ja vollkommen, wie sie überhaupt mit ihm daran ist. Werthvoll ist nur, was er über seine Zeitgenossen sagt, sonst wimmelt Alles von Fehlern, Verdrehungen, Ungenauigkeiten. Man muß ihn benützen, weil er für Kunst die einzige deutsche Quelle ist; trauen aber darf man ihm nie. Bei der in Frage kommenden Stelle nun gar giebt er unzweideutig zu verstehen, daß er die Bilder nur vom Hörensagen kennt, und da hat er sich beim Malernamen ebenso wie beim Ortsnamen geirrt, bei welchem er Eisenach aus Issenheim gemacht hat.

Hier das Dunkel aufzuhellen ist wohl der Mühe werth. Matthäus Grunewald und Hans Baldung Grien, im Namen sich ähnlich, im Wesen ganz von einander verschieden, stehen beide groß da in der Geschichte der deutschen Kunst. Nächst unseren zwei

ersten Meistern Dürer und Holbein giebt es keinen, der diesen beiden den Rang abliefe, so besonders Cranach nicht, den man früher an dritter Stelle genannt, während doch fabrikmäßiges Produciren sehr seiner Bedeutung Eintrag thut, und er sich selbst in seinen besten Sachen kaum über das blos Gefällige erhebt. Jene beiden aber gehen Pfade, welche sonst unbeschritten sind in der vaterländischen Malerei, und auf denen beide dahin gelangen, jeder auf seine Weise, die Grenzen der Kunst mächtig zu erweitern, Grunewald nach der Seite der ruhigen Würde und gemessenen Kraft, Hans Baldung Grien in der Richtung fesselloser Phantastik, die in Licht und Farbe so gut wie in kühner Bewegtheit der Erfindung schwelgt.

Nachschrift.

Anfang Oktober.

Es war mir soeben möglich, nochmals Colmar zu besuchen, und das Kunstwerk, welches ich vor zwei Jahren kennen lernte, wieder zu sehen. Meine Ansicht, daß es von Hans Baldung Grien herrühre, fand ich nur bestätigt. Der künstlerische Eindruck des Ganzen indeß war getheilter, als das erste Mal. Jene wunderbare Phantastik, so sehr sie blendet, geht doch über das Maß hinaus, das konnte ich mir nicht verhehlen; und wenn man diesen Altar neben den von Freiburg, Baldung's Hauptwerk, stellt, thut man dem Meister Unrecht. Gewiß liegt eine geraume Zeit zwischen beiden Gemälden, und der phantastische Hang, der dem Künstler von jeher eigen war, hat in dieser Frist mächtig überhandgenommen. Mag man aber auch dies als eine Entartung ansehen, daß daneben ein außerordentlicher Fortschritt in der malerischen Technik sichtbar ist, muß man zugeben. Wie unvergleichlich sind namentlich auf dem Bilde der Versuchung die Schuppen, Federn u. s. w. der Ungethüme gemalt, — breit, frei und keck; die ganze deutsche Malerei kann nichts Aehnliches aufweisen. Und der ekelhafte, geschwollene und mit Geschwüren bedeckte Körper eines Teufels im Vordergrunde giebt gewiß die Symptome einer fürchterlichen Krankheit, die namentlich in jener Zeit herrschte, ebenso treu wieder, wie die Bettler auf Holbein's heiliger Elisabeth, nach Virchow's Wahrnehmung, den Aussatz wiedergeben. — Die Verehrung der Madonna auf den Außenseiten des ersten Flügelpaares hat vielfach gelitten, ist aber noch immer von einer ganz wunderbaren Wirkung.

Vom Meister selbst indeß — das ist eine Berichtigung, die ich zu geben habe — rühren nur die Außen- und Innenseiten dieses ersteren Flügelpaares sowie die beiden schmalen Tafeln mit S. Antonius und Sebastian her. Letztere sind offenbar das Schönste unter den Malereien und stimmen in Auffassung und Stil ganz mit den Gestalten des mittleren Schnitzwerkes überein, diesen Skulpturen, die keine Schöpfung Michelangelo's an Großartigkeit übertrifft. Das ganze äußere Flügelpaar sowie die Außenseite der Predella sind dagegen die Arbeit eines und desselben Gehülfen, in den Beleuchtungseffekten, im Typus der Köpfe allerdings dem Meister verwandt, aber Beispiele äußerster Entartung, roh im Gefühl und voller Verirrungen in der Zeichnung. Die Originalzeichnung zum gekreuzigten Christus, des Gräßlichsten vom Ganzen, ist im Museum von Basel. Ebendort, im Atelier, hängt ein kleines Bild der Kreuzigung, welches ganz die nämliche Hand zeigt.

Was die alte Verwechselung von Grunewald und Grien betrifft, so kann ich dazu noch einen Nachtrag geben. Im Baseler Museum hängt eine Auferstehung des Herrn, ein ganz kleines Bild, welches in der Behandlung der Landschaft wie in den Beleuchtungseffekten die nämliche Hand wie die inneren Flügel des Isenheimer Altars zeigt. Im Amerbach'schen Inventar wird es dem „Mathis von Aschenburg" beigemessen, hat aber

gleichfalls nicht das Mindeste mit Mathäus Grunewald gemein. Daß auch Basilius Amerbach, der das Inventar zu Ende des 16. Jahrhunderts verfaßte, Grunewald und Grien verwechselt hat, geht aus Folgendem hervor: Im Inventar der Zeichnungen wird Hans Baldung nicht genannt, dagegen werden dem Mathis von Aschenburg 20 Stück beigemessen. In Wirklichkeit aber ist keine Zeichnung, die von Grunewald sein könnte, vorhanden, an Handzeichnungen des Grien dagegen habe ich, die ungerechnet, die aus der Sammlung Fäsch stammen, 21 gezählt, was also der obigen Zahl ganz nahe kommt.

A. Woltmann.

Kupferstich und Photographie.

Die Liebhaberei für alte Kupferstiche und somit auch deren Werth sind in stetem Zunehmen begriffen. Nachfrage und Preise steigen fortwährend, je seltener die Exemplare alter Stiche werden, die sich immer mehr in unveräußerlichen und öffentlichen Sammlungen festsetzen. Raritätenkram und jene kindliche Eigenschaft, die ein befriedigendes Anschauen nur dann zuläßt, wenn sich damit der Begriff des eigenen Besitzes verbindet, mögen dabei auch eine Rolle spielen. Sicher aber liegt ein tieferes Verständniß, ein rein ästhetisches Wohlgefallen an den alten Denkmälern der Kupferstechkunst dieser Erscheinung zu Grunde und das Interesse dafür mußte mit den Fortschritten der kunstgeschichtlichen Studien mehr und mehr steigen, so daß der alte Kupferstich sich derzeit einer ebenso ausgebreiteten wie eingehenden Literatur und zahlreicher Liebhaber und Kenner erfreut.

Ganz in der entgegengesetzten Lage befindet sich der moderne Kupferstich. Wer kümmert sich heutzutage um die neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete? Kaum daß die bedeutendsten öffentlich bemerkt werden. Nach Jahren mühevoller Arbeit lohnt den Stecher kaum die Erwähnung in einem Tagesblatte, wo doch alle Grade ephemerer Virtuosität ihren Raum finden. Im Kunsthandel gehen gute Kupferstiche schlecht oder gar nicht, und selbst wenn das Blatt wirklich in weitere Kreise der Gebildeten gelangt, so verirrt sich selten ein Blick auf die rechte Seite des unteren Randes. Man begnügt sich gewöhnlich mit dem Namen des Meisters, der das Bild ersonnen; dem Meister, der uns den Anblick desselben vermittelt, weiß man keinen Dank; man erspart sich die Würdigung seines Verdienstes dadurch, daß man es gar nicht kennen lernt.

Und das zu einer Zeit, in welcher die Kupferstechkunst mit wissenschaftlicher Erfindung und industrieller Technik einen Kampf auf Leben und Tod kämpft, und zwar einen ungleichen Kampf, wobei es der Kunst wenig nützt, daß das klare Recht und die Tradition auf ihrer Seite stehen, indeß ihre Gegner durch den Zug der Mode und den Beifall der Menge unterstützt werden. Namentlich in Deutschland sieht man diesem Kampfe theilnahmslos zu, ohne zu bedenken oder es auszusprechen, was für die Kunst dabei auf dem Spiele steht, — und doch füllt die Geschichte des Kupferstichs und seiner Erfindung ein schönes Blatt deutschen Ruhmes!

In Frankreich ist man auf die Gefahr längst aufmerksam geworden; man hat die Lage des modernen Kupferstichs zum Gegenstande öffentlicher Diskussion gemacht, um das Interesse des Publikums zu wecken, um eine kräftige Unterstützung der gefährdeten Kunstübung und ihrer Jünger zu veranlassen. Während unter den Trägern des römischen Preises nach wie vor ein junger Kupferstecher in die Villa Medici wandert, beeilt sich die

„Calcographie du Louvre“, die tüchtigen Kräfte damit zu beschäftigen, daß sie alle noch nicht gestochenen Meisterwerke der National-Galerie in würdiger Weise vervielfältigen läßt. Die Stadt Paris bleibt hinter diesem Beispiele nicht zurück; ihre Kommission für die schönen Künste läßt die monumentalen Malereien der Kirchen und städtischen Gebäude in Kupfer stechen.

Wenn wir nun in Deutschland ein so rasches Eingreifen, ein sofortiges Handeln auch in dieser Beziehung nicht erwarten konnten, so ist es doch um so auffallender, daß man in dieser Frage auch nicht redet, nicht schreibt. Mögen sich die Franzosen in der Geschichte des Kupferstiches immerhin den Löwenantheil zuschreiben, wenn diese Erwägung ihren nationalen Ehrgeiz rechtzeitig za Rath und That aufruft! Sie werden dabei auch von der richtigen Anschauung geleitet, daß es sich hier nicht um das Abhausen der Kupferstechkunst, um ein Almosen für die letzten Opfer eines verfehlten Berufes handelt, sondern vielmehr darum, eine zeitweilige Krisis zu überdauern, die traditionelle Kunst so lange über dem Wasser zu erhalten, bis die ihr feindlichen Zeitströmungen sich verlaufen haben. Einige Argumente für diese Anschauung auch bei uns ins Feld zu führen, ist der Zweck dieser Zeilen.

In der Kupferstechkunst selbst haben schon wiederholt Secessionen zu Gunsten einer leichteren Technik stattgefunden. Zweihundert Jahre ist es her, daß die Schab- oder Schwarzkunst erfunden wurde, dann folgte der Aufschwung der Aquatinta und endlich die Punktirmethode, bei welcher bald die Roulette, also eine Maschine, das Beste thun mußte. Die Verwendung von Stahlplatten gab der Industrie auch das Mittel einer größeren Ausbeute bei Vervielfältigung des Stiches an die Hand, — freilich eine Förderung der Quantität auf Kosten der Qualität.

Mehr noch als die leichteren und rascheren Bearbeitungsarten der Metallplatte hat seit dem Jahre 1815 die Verbreitung der Lithographie dem eigentlichen Kupferstiche Eintrag gethan. Der gefügige Stift, so glaubte man, würde den widerspänstigen Stichel leicht überflügeln. Bald aber zeigte es sich, wie wenig der Steindruck den höchsten Anforderungen künstlerischer Reproduktion entsprechen könne. In gewissem Maße gilt dies auch von der Formschneidekunst oder dem Holzschnitt, welcher allerdings neuester Zeit staunenswerthe Fortschritte in seiner Technik gemacht hat, während man zugleich der Unzuverläßigkeit seines Materials durch Abguß in Stereotypen zu Hülfe gekommen ist.

Alle genannten Arten der Kunstreproduktion schließen wir von dem kurzen Gange unserer Betrachtung aus, und beschränkten uns insbesondere auf den Kupferstich im engsten und eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. auf jene reproducirende Kunsttechnik, bei welcher die Kupferplatte frei mit dem Grabstichel bearbeitet wird. Blos theilweise kommt hier auch die geätzte Nadelzeichnung oder Radirung in Betracht; denn diese hat meist einen selbständigen Werth als Original, so weit sie heutzutage noch von Meistern geübt wird und man es nicht vorzieht, Zeichnung oder Karten photographisch zu vervielfältigen.

Die Photographie nun ist es endlich, welche dem Kupferstich und in zweiter Reihe auch aller reproducirenden Kunst den Todesstoß versetzen soll — so wenigstens lautet das allgemeine Urtheil. Welche Kopie könnte getreuer, feiner sein, als die, welche die Natur selbst giebt; was vermag gegen die reiche Vorrathskammer der Natur und Wissenschaft der Stecher, dem blos Schwarz und Weiß und einfache Linien zu Gebote stehen? Der Kupferstich ist eben ein überwundener Standtpunkt; er gehört in die Rüstkammer vergangener Zeiten neben Zündmaschinen, Sanduhren, Radschlösser und andere Erfindungen, welche der Fortschritt der Jahrhunderte überflüssig gemacht hat. Wozu noch nach eifrigen Vorstudien jahrelang über einer Kupferplatte brüten, wenn der Apparat das alles in

wenigen Sekunden vollführt? Der Stecher ist einfach außer Brod gesetzt, wie etwa der Posthalter durch die Einführung der Eisenbahnen.

So seltsam solche Urtheile dem Kenner, dem Eingeweihten erscheinen mögen, so allgemein sind dieselben doch verbreitet und gehegt. Sicher ist es, daß seit dem Aufschwunge der Photographie das Interesse am modernen Kupferstich erlischt, der Handel mit seinen neuen Produkten darniederliegt. Wer erfreut sich heutzutage noch seines Kupferstich-Portefeuille's? Wo ein solches verschwunden, sind tausende von photographischen Albums dafür aufgewuchert. Darf es uns da Wunder nehmen, wenn schließlich auch Kunstfreunde und Künstler die Kupferstechkunst für einen absterbenden Zweig am Baume der Kunstübung halten, dem man nur noch künstlich eine Zeit lang sein Dasein fristet?

Nicht nur vom wissenschaftlichen und industriellen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkte aus müssen wir uns sicherlich der Photographie und jedes neuen Fortschrittes, den diese Technik macht, aufrichtig freuen. Wie mannigfache Hülfsmittel verdankt nicht die bildende Kunst diesem Verfahren! Eine andere Frage aber ist es, ob die Photographie mit der Kunstproduktion selbst zu konkurriren, dieselbe zu ersetzen vermöge; in wiefern sie namentlich den Kupferstich beeinträchtigen, in wiefern eine Eroberung auf dem Gebiete des Lichtbildes einen Verlust auf dem Felde des Kupferstichs nach sich ziehen könne.

Als vor vier Jahrhunderten die Kupferstechkunst erfunden wurde, hat dieselbe auch eine Krisis in der Kunstreproduktion hervorgerufen. Bis dahin war die einfache Zeichnung, die bloße Kopie das einzige Mittel künstlerischer Vervielfältigung; anerkannte Meister waren von einer Anzahl Kopisten umgeben, die sie beschäftigten, gerade so wie die Abschrift die einzige Art literarischer Vermittelung bildete. Und ein Boccaccio und Petrarca theilten sich noch die Werke des Livius und Cicero mit, die sie mühsam selbst kopirt hatten, ganz so wie Raffael Dürern eigenhändige Studien zuwandte. Die fast gleichzeitige Erfindung der Buchdruckerei und der Kupferstechkunst, das war die Entdeckung der neuen Welt für Wissenschaft und Kunst. Mit demselben Eifer, der die Seefahrer jener Zeiten beseelte, haben die Künstler damals die Bahn des Kupferstichs verfolgt, um seine Geheimnisse und Hülfsquellen zu entdecken. Daher die rasche Verbreitung, welche die neue Erfindung sogleich erfuhr, die fast gleichzeitig in Nürnberg und in den Niederlanden, in Florenz und Bologna mit solcher Vollendung geübt wird, daß wir kaum wissen, von wo sie ihren Ausgang genommen hat. Ein Kupferstecher hat hundert Kopisten überflüssig gemacht, und seit vier Jahrhunderten dauert nun die Herrschaft des Stichels. Und welche Kunstschätze verdanken wir ihm seither! Wie hat sich seine Technik vervollkommt, wie haben seine Mittel sich vermehrt seit dem Aufgange des Dreigestirns in Dürer, Marc-Anton, Lucas von Leyden bis auf die Müller, Desnoyers und Toschi! Erst unseren Tagen blieb es vorbehalten, die Kupferstechkunst todt zu sagen; daß man dies aber nun so gern that, diene uns als gute Vorbedeutung für ihre Lebensfähigkeit; denn einem technischen Verfahren gegenüber wird der Kupferstich nimmer erliegen, eine solche Niederlage des Stichels wäre zugleich eine Niederlage der Kunst überhaupt.

Mit dem einfachen Verdikte ist freilich wenig gedient. Fragen wir uns also, was vermag denn die Photographie von dem, was bisher Sache des Kupferstiches gewesen ist?

In der Abbildung von Werken der Architektur leistet die Photographie treffliche Dienste, wenn es sich um Aufnahmen perspektivischer Ansichten von Gebäuden oder ganzen Gebäudegruppen handelt, bei denen die sogenannte malerische Wirkung die Hauptsache ist. Die bekannten Schiefheiten und Biegungen der Linien muß man dabei freilich mit in den Kauf nehmen, und von einer wirklichen Genauigkeit in den Verhältnissen kann schon des-

halb nicht die Rede sein. Dies ist nun aber noch weit weniger bei der Skulptur der Fall; alle vorspringenden Theile, vorgestreckte Arme, vorgestellte Beine u. s. w. erscheinen auf der Photographie eines Skulpturwerkes, ebenso wie bei Aufnahmen nach dem Leben, verhältnißmäßig groß, und diesem Uebelstande ist auch durch die neuere Einführung der konkaven Linsen nur zum Theil abgeholfen; überhaupt wird der Eindruck einer Statue oder Gruppe von der Photographie stets etwas in's Plumpe und Schwere verändert. Am auffallendsten ist dies bei kleineren Figuren, Statuetten u. dgl. Wir haben oft die Beobachtung gemacht, daß Photographien von Statuetten, welche die Originale genau in der wirklichen Größe wiedergaben, auf die Beschauer, welche die Originale nicht kannten, den Eindruck von großen oder gar kolossalen Statuen machten. Die Erklärung dieser Erscheinung gehört nicht hierher; ihre thatsächliche Begründung kann Jeder leicht durch Erfahrung prüfen. Weit schlimmer aber als diese Zerstörung der wahren Verhältnisse ist der Umstand, daß die Photographie die charakteristische Wirkung der Skulptur als Darstellerin der schönen reinen Form aufhebt und ein Zwitterding von malerischem Reiz und Naturalismus an deren Stelle setzt. Sie leistet hierin gewissermaßen das Gegentheil des Gypsabgusses. Dieser ist immer bis zu einem gewissen Grade kalt, es fehlt der Textur des Gypses der Schein des Lebens, welchen die Transparenz der Marmoroberfläche zu erwecken vermag. Aber er giebt dafür wenigstens die lineare Form nicht nur in den äußeren Konturen, sondern auch in der ganzen inneren Modellirung der Gestalt getreu wieder. Dieses beides vermissen wir bei der Photographie. Diese löst alle Formen in ein Spiel von glänzenden Reflexlichtern und tiefen Schatten auf, umgeht dabei den inneren Kontur fast ganz, und läßt uns meistens über die eigentlichen Feinheiten der Modellirung völlig im Dunkeln. Bei keiner der Künste stört denn überhaupt der stets dunkle Ton der Photographie so sehr wie bei der Skulptur, deren Gestalten zumeist in den lichten Regionen einer idealen Welt geboren und für den hellen Tag berechnet sind. Am störendsten wirkt der Gegensatz allzu tiefer Schatten und blendender Reflexe bei Photographien von Bronzewerken, deren Oberfläche gewöhnlich an den beleuchteten Stellen wie blank geputztes Küchengeschirr zu strahlen pflegt, während ringsum schwarze Nacht lagert. Daher kommt es auch, daß Photographien von Skulpturen als Vorlagen für Zeichner oder Holzschneider so selten mit gutem Erfolg anzuwenden sind. In der Regel fällt eine solche, auf Grundlage einer Photographie gemachte Holzzeichnung in den Verhältnissen zu plump, in der Modellirung unbestimmt, in der Gesammthaltung übertrieben dunkel und „malerisch" aus; die Photographie verschiebt dem Zeichner gleichsam das Koncept; anstatt seinem eigenen Auge, vertraut er der Wirkung des photographischen Abdrucks und vergißt, daß dieser von einer Maschine gemacht und nur als Werk der Maschine zu betrachten ist. Er bringt daher gewöhnlich viel zu viel Detail in seine Zeichnung, weil dieses ihm von der geschwätzigen Photographie in Fülle geboten wird. Aber er übersieht dabei häufig, daß dies meistens unwesentliches Detail, daß es oft nur die Masse der störenden Einzelheiten der Oberfläche ist, während ihm die großen Hauptformen unter den Händen entschlüpfen.

Wie stellt es sich aber bei der Reproduktion von Zeichnungen und von Kupferstichen selbst? Man hat auf diese Weise die Handzeichnungen alter Meister zugänglicher gemacht und die photographische Vervielfältigung dieser Schätze ist gewiß höchst erwünscht. Ebenso gerechtfertigt ist es, daß man die zu seltenen und zu kostbaren Kupferstiche Marc-Antons und Dürer's, die Radirungen Rembrandt's und ähnliche Meisterwerke photographisch verbreitet hat. Wie lehrreich müssen dieselben auch in dieser Gestalt noch wirken! Eine andere Frage aber ist es, ob diese photographischen Surrogate an sich den höheren ästhetischen Anforderungen des Beschauers gerecht werden können.

Man sollte glauben, die dunklen Striche auf lichtem Grunde bis aufs Härchen genau wiedergegeben, müßten denselben Effekt machen wie das Original; was giebt es einfacheres als diese Uebertragung? Und doch ist dies in der Regel nicht der Fall. Alle Zufälligkeiten des Materials und der Konservirung treten im Lichtbilde mit derselben Prätension auf, wie die Intentionen der Meisterhand, so daß es oft schwer wird, die letzteren auch nur zu errathen, unmöglich aber den Totaleindruck im Sinne der Urbilder zu rektificiren. Man vergleiche nur und man wird sich überzeugen. Was ist z. B. aus den schönsten Radirungen Rembrandt's — wie der Bürgermeister Six, Christus, die Kranken heilend, Landschaft mit den drei Bäumen — was ist in der Photographie aus ihnen geworden? Die Stärke Rembrandt's liegt bekanntlich in der Lichtwirkung, in der Farbe. In guten Originalen sind auch die dunklen Stellen, trotz ihrer Intensität, dem Auge so zu sagen nicht undurchdringlich; man ahnt die Erscheinung der Körper, welche der Schatten bedeckt, und meint, sie sogleich sehen zu müssen, wenn ein Lichtstrahl auf dieselben fiele. In der Photographie ist nichts von dieser Tiefe und Durchsichtigkeit der Schatten. Aus dichten Schleiern sind plumpe, schwarze Flecken geworden, die alle Form verwischen und aufsaugen; das geheimnißvolle Dunkel ist massig und leer geworden; feinere Lichteffekte verschwinden oder stechen grell hervor. Welche falsche Vorstellung müßte sich auch der aufmerksamste Beobachter blos nach diesen Photographien von Rembrandt's Radirungen machen!

Sicher ist, daß solchen photographischen Produkten etwas von dem fehlt, wodurch Kunstwerke auf uns einwirken; es fehlt der unmittelbare Zusammenhang mit der fühlenden Hand des Künstlers, es fehlt die Spur des warmen Lebens. Das Werk der Phantasie und der Eingebung hat sein originales Gepräge gegen die kalte Aeußerlichkeit des Fabrikates vertauscht. Zur beispielsweisen Versinnlichung dessen denke man sich, daß das schönste Tonstück von einer noch so guten Maschinerie ganz getreu Note für Note wiedergegeben werde. Nichts beseelt dann diese Richtigkeit, das Gefühl fehlt den Akkorden, und nichts wird sich zeigen von jener sympathischen Erschütterung, welche die Hand und das Talent des Künstlers auf den Hörer verpflanzt.

Daher auch jener eigenthümliche Ausdruck von Trägheit und Trauer, der selbst den besten Photographien anhaftet — ein Mangel, der durch mechanische und chemische Mittel wohl kaum auszugleichen sein dürfte. Trotz aller Abänderung der färbenden Substanzen bald in's Gräuliche, bald in's Röthliche, -- der Erfolg blieb immer derselbe; immer wieder der Schein von Schwermuth und kalter Glätte, von einer leichenhaften Eintönigkeit, die sich aus dem einförmigen, alles nivellirenden Wesen eines rein physischen Prozesses leicht erklären läßt. Günstiger stellt sich dies Verhältniß nur bei jenen modernsten Handzeichnungen, die von vornherein auf photographische Vervielfältigung berechnet sind. Ob die Zeichnung selbst durch diese Tendenz an künstlerischem Werthe gewinne, wollen wir hier nicht erörtern. Man möge sich immerhin dieser glücklichen Vermählung von Kunst und Industrie erfreuen, aber man vergesse doch nicht, daß diese Verbindung stets eine Mesalliance bleibt, weil dabei die Kunst auf einige ihrer schönsten Vorrechte verzichten muß.

Ließe sich gleichwohl über den ästhetischen Erfolg der Photographie bei Handzeichnungen und Kupferstichen noch streiten, so scheint uns bei jenen Punkten, die uns noch zu betrachten übrig bleiben, jeder Streit darüber unmöglich: nämlich bei der Wiedergabe der Landschaft und des Porträts nach der Natur und des Gemäldes überhaupt. Hier liegt das eigentliche Domanium des Kupferstiches; auf diesen Gebieten kann eine Invasion mechanischer Fertigkeiten nicht von Dauer sein, so lange die Gesellschaft nicht alle künstlerischen Anschauungen geradezu aufgiebt.

Bezüglich der Landschaft bedarf es wohl keiner besonderen Erklärung. Eine nach der Natur photographirte Ansicht mag wissenschaftliches Interesse bieten, niemals aber ein künstlerisches; und es dürfte sich wohl kaum ein Kenner beikommen lassen, das scheckige Ding neben Blätter von Calame und Hobbema auch nur zu legen.

Aehnlich, obwohl weniger auffallend, ist das Verhältniß bei dem Porträt nach der Natur, und im Interesse der Malerei ist oft darauf aufmerksam gemacht worden. Das Porträt der Photographie nämlich, auch das gelungenste und am schnellsten fixirte, ist immer ein Bild der Lethargie. Was das Leben bildet, ist eine ununterbrochene Aufeinanderfolge von Erscheinungen, die sich so schnell verketten, daß man sie nicht einmal in Gedanken trennen kann. Diese Folge zu erfassen, auf Leinwand oder Papier zu bringen, macht die Kunst einen Umweg; sie erfindet Beiläufigkeiten. Sie sucht nicht zu überraschen und die Physiognomie festzuhalten in einem bestimmten Momente, sondern sie setzt durch zusammenfassende Anschauung einen mittleren Zeitpunkt, der mehrere reelle einbegreift und so die Aufeinanderfolge der Eindrücke simulirt, — durch diese Kunst entsteht die Illusion des Lebens! Eine Maschine dagegen zieht den Stift aus, und die Uhr steht still. Diese photographirten Figuren, glaubt man, haben gelebt, geathmet, gedacht im Momente, wo man sie abspiegelte, aber beim Kontakt mit dem Instrument sind sie erstarrt, versteinert — ein Erfolg ähnlich dem Abguß der Maske, die immer etwas Leichenhaftes behält, selbst unter der umgestaltenden Hand des Künstlers.

Bei der Photographie ist die Steifheit der Personen und Gesichtszüge um so fühlbarer, als durch einen eigenthümlichen Kontrast die Kleider, Meubles und andere Zuthaten, Dank ihrer Unbeweglichkeit, bei geschickter Auswahl und Beleuchtung eine erstaunliche Wahrheit, ja ein gewisses Leben gewinnen. Jene niederländischen Maler, jene französischen Stecher, die dem äußerlichen Detail bis in's Kleinste nachgehen, würdigen wenigstens mit gleicher Sorgfalt die menschliche Figur; der photographische Apparat aber giebt allzu getreu, was er vermag, und verwandelt, was sich seiner Wirkung entzieht. Abgesehen von diesen Feinheiten, sind die gröberen Unzukömmlichkeiten der Photographie ja bekannt. So z. B. werden die Abstufungen des Blau auffallend licht, die des Roth zu dunkel wiedergegeben; ein geröthetes Gesicht auf klarem Himmel erscheint somit wie ein schwarzer Fleck auf weißem Grunde, ein blaues oder violettes Kleid an einer Ziegelmauer sticht wie eine weiße Silhouette davon ab. Der Kupferstich hingegen will nicht die Erscheinung, sondern den Werth der Farben geben, den der Künstler vom Original abstrahirt. So entsteht das Wunder der Farbe im Schwarz und Weiß des Stiches, so entsteht — mit einem Worte — ein Kunstwerk statt eines Fabrikates. Wahrlich, wer nur an die photographirten Herren und Damen der Gegenwart gewöhnt ist, dem muß jede Perrücke, die ein Edelinck, ein Masson gestochen, wie ein Glorienschein um das Haupt ihres Trägers erscheinen!

Die Unzulänglichkeit der Photographie tritt in noch erhöhtem Maße zu Tage, wenn dieselbe die unmittelbare Aufnahme eines Gemäldes versucht. Zu Zwecken des Studiums, zur Erweckung von Reminiscenzen mag ein solches Produkt dienen, ein ästhetisches Wohlgefallen aber wird dasselbe bei uns nur mit großem Vorbehalt und unter besonderer Abstraktion wachrufen können. Es ist wohl kaum nöthig, darauf aufmerksam zu machen, daß die photographischen Kopien berühmter Gemälde, wie sie jetzt in den Handel und in die Schaufenster kommen, sehr häufig nicht von den Originalen, sondern von Kupferstichen und guten Lithographien abgenommen sind. Sofern diese Procedur an modernen Kupferstichen vom Ersten Besten geübt wird, ist sie ein gröblicher Eingriff in das geistige Eigenthum des Stechers, in das materielle seines etwaigen Verlegers. Dagegen müßte der Kupferstich rechtzeitig gesetzlichen Schutz finden. Leider nur eilt die Wissenschaft und technische Erfin-

dung dem Gange der Gesetzgebung zu leicht voran, und daraus ist dem Kupferstich auch großer Schaden erwachsen. Nebst der Mode und der großen Preisdifferenz zwischen Originalkupfer und Photographie wirkte beim großen Publikum auch die Täuschung, als sei das Lichtbild dem Originalgemälde unmittelbar entnommen; eine Meinung, welche zu beseitigen die Verkäufer natürlich durchaus nicht bemüht waren. Welche Bewandtniß es also mit der photographischen Aufnahme von Gemälden habe, lehrt am besten der Umstand, daß die Produkte derselben sich nicht einmal für den gewöhnlichen Kunsthandel eignen.

Der schönste, beste Theil bleibt sonach doch dem Stichel, nämlich die Gabe, ein Gemälde mit Verständniß und Gefühl zu überliefern. Hier gilt es nicht, Zug für Zug zu kopiren, was man sieht. Der Stecher muß die relative Bedeutung aller Gegenstände, Formen und Farbentöne beurtheilen und gegeneinander abwägen. Dann erst kann er in seiner an Mitteln armen und doch so reichen Kunst das jeweilig entsprechende Aequivalent finden, ohne dem Charakter des Originals untreu zu werden. Abgesehen von einem guten Auge und glücklicher Begabung gehört auch ein tiefes Studium dazu, in die Ideen eines Anderen so einzudringen, um sie in eine ärmere Sprache gut zu übersetzen. Bloß mit Schwarz und Weiß die Verschiedenheit der Farbe, die Abstufung des Lichts, die Tiefe der Perspektive, alle Formen und, was mehr noch ist, die ihnen eingehauchte Seelenstimmung wiederzugeben — das kann nur die Menschenhand. Dies berechtigt uns zu der Hoffnung, daß der Stichel nicht zur Ruhe kommen wird, so lange man Bilder malt, die werth sind, vervielfältigt zu werden, ja so lange man solche Bilder auch nur besitzt und zu schätzen weiß.

Am bedauerlichsten ist es daher, wenn selbst Künstler in den Chorus einstimmen, der die Kupferstechkunst zu Grabe geleiten will. Den Kupferstich aufgeben, heißt für einen Maler auf die würdigste Art der Publicität, auf die festere Begründung derselben für die Zukunft verzichten; denn der gute Name des Malers klingt hohl im weiten Raume der Oeffentlichkeit, so lange kein Stich dieselbe mit seinem Zeugnisse erfüllt. Das Gemälde ist an einen Ort festgebannt und verhältnißmäßig nur Wenigen zugänglich — das gestochene Blatt hat Flügel und Worte. Das Original ist Unfällen ausgesetzt, es kann zu Grunde gehen, aber Hersent z. B. hat seine Abdankung Gustav Wasa's nicht umsonst gemalt, obwohl das Bild in der Februarrevolution verwüstet wurde, denn in dem schönen Stiche Henriquel Dupont's ist sein Werk verewigt. Ein anderer Maler, dessen Werke im Palais Royal unwiderruflich dasselbe Schicksal erfuhren, hat sich darüber zu Tode gegrämt.

Wenn Alexander sich einen Homer wünschen konnte zur Ueberlieferung seiner Thaten, mit mehr Recht muß sich der Maler einen Kupferstecher wünschen — und wie hat ein Raffael seinen Marc-Anton beschäftigt, wie hat der kluge Rubens seine ganze Stecherschule geleitet und gehegt, wie hat der stolze Lebrun doch seinen Audran zu schätzen gewußt! Und wenn gleichwohl sonst der Kupferstecher zuweilen das Recht der Reproduktion vom Maler erkaufen mußte, so dürften Zeit und Verhältnisse die Dinge bald umgekehrt haben. Wohl mag der Dolmetsch den Urtext manchmal entstellt haben, manchmal hat er ihn auch verbessert, oft genug hat er ihn treu wiedergegeben. Die Denkmäler aber, welche der Stichel setzt, sind dauerhafter als Mauern und Leinwand, während der Künstlername, der sich bloß einer ephemeren Technik anvertraut, mit den Photographien der Kartons leicht verblassen kann.

Freuen wir uns also immerhin der Fortschritte, welche die Photographie macht, freuen wir uns aller Dienste, welche dieselbe der bildenden Kunst bietet; nur lassen wir ihre Ansprüche nicht über ihre Leistungsfähigkeit hinausgehen. Sie mag sich anschließen an jene technischen Uebungen, welche den Bedürfnissen unserer Publicität, der Befriedigung löblicher Wißbegierde Rechnung tragen, ohne Anspruch auf selbständige künstlerische

Geltung zu machen. Auch Stahlstich, Lithographie und Holzschnitt laufen oft Gefahr, mit Facsimile, Galvanoplastik und anderen Arten der Vervielfältigung in dieser Richtung aufzugehen. Es vollzieht sich so eine immer schroffere Abgränzung zwischen reproducirender Kunst und industriöser Technik, ein Gegensatz, auf den man vielleicht bisher nicht aufmerksam genug gewesen ist. Das Publikum wird abgestumpft durch die Masse von Illustrationen aller Art, hört auf zu unterscheiden und schlägt schließlich das Verdienst aller Reproduktion gering an. Wie überall im Leben überwiegt auch hier das stoffliche Interesse alles andere, und dies findet allerdings in der Photographie eine willkommene Befriedigung. Die Konkurrenz mit der reproducirenden Technik also bleibe ihr unbenommen, auf die reproducirende Kunst aber kann sich dieselbe nicht erstrecken; der photographische Apparat kann ein treuer, nützlicher Gehilfe des Künstlers sein, nie aber sein Rivale.

Der höheren Kunstreproduktion, die nach wie vor in erster Reihe durch die Kupferstechkunst vertreten wird, kann aus ihrem Gegensatze zu den technischen Erfindungen sogar ein Vortheil erblühen, — die Ausschließung nämlich der Mittelmäßigkeit, die sich auch hier lange genug breit gemacht und dadurch dem Feinde die Thore geöffnet hat. Der Einwand, als würde dann der Mangel an Betheiligung die Auswahl des Talentes unmöglich machen, entbehrt insofern der Begründung, als von der Kupferstechkunst der Uebergang zu Industriefächern leichter geboten ist, als von den anderen Künsten, deren keine so unmittelbar wie sie dem ehrbaren Handwerk entsprossen ist.

Wie schließlich die Dinge liegen, so scheint denn doch bloß die Gleichgiltigkeit unserer Zeit gegen bildende Kunst überhaupt das gänzliche Fallenlassen des Kupferstichs zu erklären; denn bei feinerer Ausbildung des Geschmackes hätte man sich sonst unmöglich so ganz und so lange mit Surrogaten begnügen können. Die Künste des Auges sind nun einmal bei uns im Nachtheile gegen die Künste des Ohres. Sie fordern ein Entgegenkommen, ein energisches Betrachten, ein Sichvertiefen, eine Aktivität; dazu finden wir keine Zeit, keinen Entschluß, wir bleiben gern passiv, wir lassen lieber Musik oder Poesie auf uns eindringen, uns rühren, uns aufregen oder erheben.

Unwillkührlich wird man zu dieser Erkärung der Situation gedrängt, wenn man sich vergegenwärtigt, wie wenig die Leistungen des modernen Kupferstiches die Gleichgiltigkeit der Mitwelt rechtfertigen. Denn gerade mit dem Beginne unseres Jahrhunderts hat die Kupferstechkunst einen erfreulichen, glänzenden Aufschwung genommen, deren Ausläufer bis in die Gegenwart reichen. Das ist kein letztes Aufflackern vor dem Verlöschen, und es bleibt auch fortan die Aufgabe der Künstler, dem Zuge der Menge die kräftigsten Argumente entgegenzusetzen in schönen Werken ihrer Kunst; damit müssen sie fortfahren, gegen einen allgemeinen Irrthum zu protestiren. Hoffentlich werden die Tage der Prüfung nicht zu lange dauern, und unsere Zeit wird den Vorwurf nicht auf sich laden, die Jahrhunderte alte Tradition dieser herrlichen Kunstübung unterbrochen zu haben.

Dr. M. Th.

Recensionen.

Naturstudien. Skizzen aus der Pflanzen- und Thierwelt von Hermann Masius. Fünfte Auflage. Mit 14 Illustrationen von Wilh. Georgy. Leipzig, F. Brandstetter. 1863.

Blätter und Blüthen deutscher Poesie und Kunst. Ein Album, sinniger Betrachtung gewidmet. Mit 15 Stahlstichen nach Zeichnungen von Wilh. Georgy und E. Hartmann. Zweite Auflage. Leipzig, F. Brandstetter. 1867.

* Sowie es für gewisse Tage und Jahreszeiten bestimmte Speisen giebt, die, wenn sie auch sonst nicht übel munden, an diesen ihren Namensfesten doch mit einem ganz eigenen Appetit genossen zu werden pflegen, so hat auch die Literatur, wenn man die Sache bei Licht besieht, ihre Martinsgänse und Kirchweihnudeln. Alles, was klassisch ist und gelehrt, bleibt natürlich, wie die Hausmannskost, von diesen Wandlungen der Saison unberührt. Schiller und Goethe, Lessing und Winckelmann lesen wir entweder ständig oder niemals. Ein Gleiches gilt von der bildenden Kunst. Die Anschauung der Werke Raffael's oder der Antike ist uns entweder ein Lebensbedürfniß oder sie existirt für uns nicht. Indeß giebt es in Literatur und Kunst auch eine Menge von Erscheinungen, die nur vorübergehend vor unserer Seele auftauchen, uns flüchtig grüßen, bei deren Anblick uns aber dennoch der Gedanke kommt, daß auch sie auf unsere Beachtung, auf die freundliche Erwiderung ihres Grußes wohl Anspruch haben.

In diese Kategorie gehört ein großer Theil unserer illustrirten Literatur, namentlich diejenige, die speciell als „Weihnachtsliteratur" alljährlich zur Adventszeit sich einzustellen pflegt. Das Märchen, die volksthümliche Erzählung, die Gedichtsammlung, die Kinderwelt spielen darin die hauptsächlichen Rollen. Gewiß nicht nur deshalb, weil Weihnachten das Fest der Kinder und der Dienstboten ist, sondern weil ein allgemeiner Zug nach Erniedrigung, der Drang, wenigstens für eine kurze Feiertagszeit wieder Kind, wieder einfach und herzlich fühlender Mensch zu werden, in diesen Tagen die ganze große Welt durchzieht. So mag denn selbst die Kritik in der Weihnachtszeit ihre hohen Anforderungen etwas niedriger spannen; mag sie an alledem eine herzliche Freude haben, was zu dem allgemeinen Feste der Christenheit sein Scherflein beizutragen kam! Die Gaben sind auch dieses Jahr, das der Vorbereitung in stiller Arbeit so wenig günstig war, mannigfaltig und glänzend genug. Wir werden Mühe haben, sie unsern Lesern alle vorzuführen.

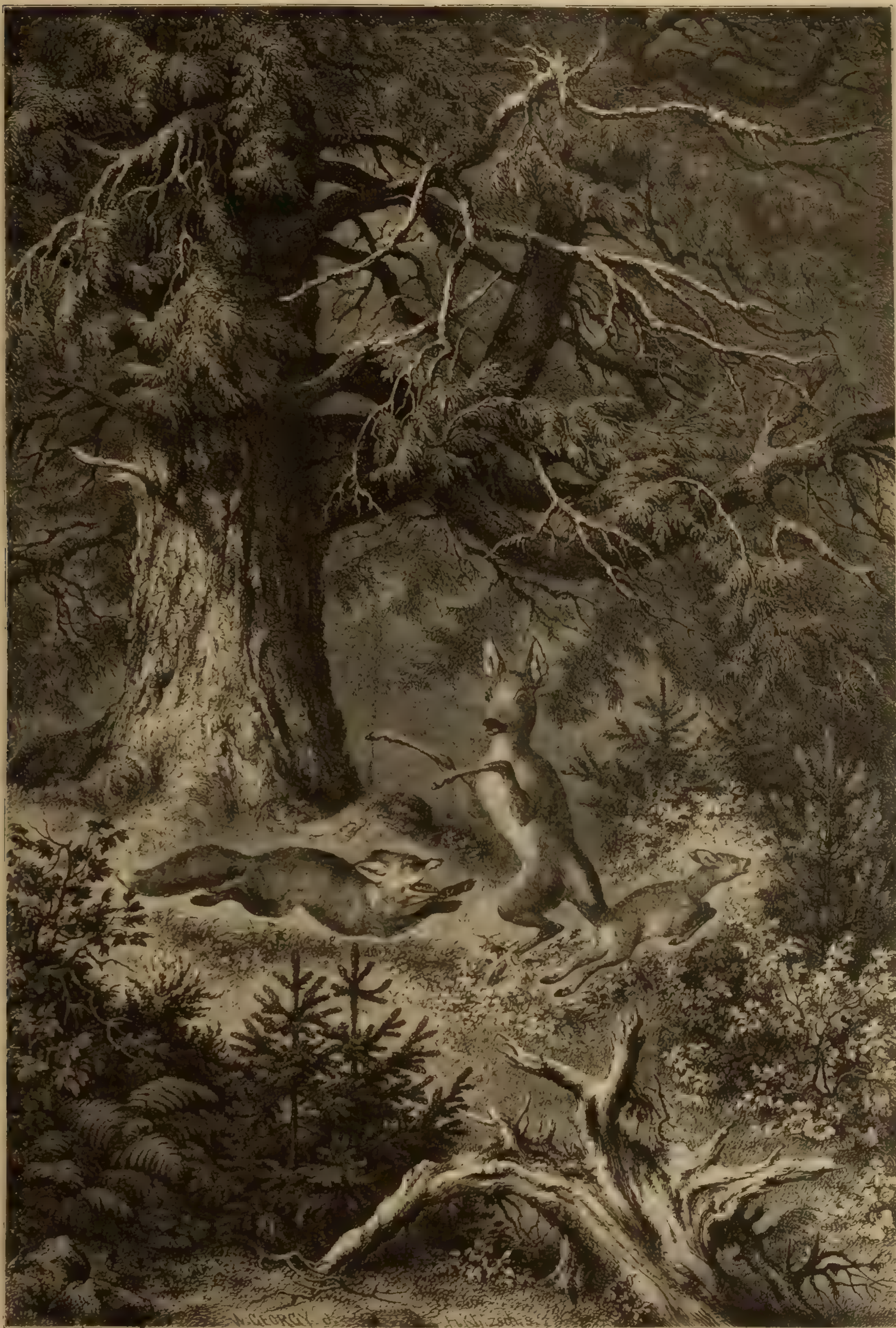
Den Anfang mögen zwei Unternehmungen machen, welche beide schon seit längerer Zeit in der Gunst der weitesten Leserkreise befestigt sind. Beide gehören demselben rühmlich bekannten Verlage an und theilen miteinander eine Ausstattung, wie sie gediegener und opulenter zugleich wohl nie einem deutschen Buche zu Theil geworden ist. Das erste sind die köstlichen, vielen unserer Leser gewiß bekannten „Naturstudien" von Hermann Masius. Sie erlebten bereits ihre fünfte Auflage. Wir möchten beinahe mit dem Verfasser darüber rechten, daß er, sei es aus übergroßer Bescheidenheit, sei es aus irgend welchem anderen Grunde in den Titel seines Werkes den Ausdruck

„Studien“ aufgenommen hat. In Wahrheit haben wir es hier nämlich durchaus nicht mit Studien, sondern mit wahren Meisterwerken von vollendeter künstlerischer Durchführung zu thun. Und auch der etwas gelehrte Beigeschmack, der dem gewählten Schlagwort innewohnt, findet sich in dem Werke selbst in so geringem Grade wieder, daß wir dasselbe vielmehr als eines der schönsten Muster lebendig gewordener Wissenschaft bezeichnen können. Masius gehört zu jener Gruppe moderner Naturkundiger, welche die Betrachtung des Kosmos „aus dem Banne der Formel, der sie bis dahin beherrscht, und fast ausschließlich zu einer Verstandessache gemacht hatte“, zu erlösen wußten. Die Einführung des Naturstudiums und der Naturkenntniß in das innerste Geistes- und Herzensleben der Nation danken wir diesen Männern, von denen der Verfasser nächst den großen Meistern der ästhetischen Naturschilderung, Humboldt und Vischer, vor Allem einem Rud. Meyer, Ph. Scheitlin, Wegener, Clem. Brentano namhaft macht, in deren Reihe wir aber auch noch manche Andere, wie Schleiden, Bratranek, Fechner, um nur diese noch zu nennen, rechnen dürfen.

Es liegt in dem Wesen dieser seelischen, das große Ganze des Weltalls mit gleicher Liebe umfassenden Naturbetrachtung, daß sie zu der Kunst in ein besonders intimes Verhältniß tritt. Denn auch die Kunst hat ja nichts Anderes und Besseres zu thun, als die Fäden anzuspinnen, welche vom Geistesleben des Menschen zur Natur hinüberführen. Seit Schelling in jener berühmten Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur den alten äußerlichen Begriff der Nachahmung durch den des tiefinnerlichen und gleichsam organischen Nachschaffens verdrängt, und Rumohr das klassische Wort gesprochen hat, daß alle wahre Schönheit in der Kunst „auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruht“, ist die Kunst in ein neues, innigeres Bündniß mit der Natur getreten; die Betrachtung des Naturschönen bildet einen integrirenden Theil unserer Aesthetik.

Der Wunsch liegt nahe, dieses Band mittelst direkter Aufnahme der Kunst in die Naturschilderung, mit anderen Worten durch Illustration derselben, noch enger zu knüpfen. Allerdings gehört dazu, wenn der Verein harmonisch und bleibend sein soll, auch eine künstlerische Meisterhand. Und namentlich ein Werk, wie das von Herm. Masius, dürfte zu den schwierigsten Objekten der Illustrationskunst gehören, — schon wegen des enormen Umfangs, des weiten Horizontes der darin enthaltenen Naturbilder, die ja bekanntlich nicht nur die Formen der Vegetation aller Zonen und Länder, nicht nur die Geheimnisse der unorganischen Welt, sondern auch die ganze Generation des kreuchend und fleuchend Lebendigen, das einst in Vater Noah's Arche eingeschlossen war, zum Gegenstande haben. Dann aber auch wegen der eigenthümlichen Art, in welcher Masius seinen Stoff behandelt. Diese ist weder naturwissenschaftlich in der strengsten Bedeutung des Wortes, noch rein künstlerisch, noch endlich in dem Sinne geschichtlich, wie etwa Humboldt's berühmter Abschnitt im zweiten Theile des „Kosmos“, — aber sie ist alles dies zusammengenommen. Der Künstler, der diese Schilderungen illustrirt, muß daher ein wahrer Proteus sein: er muß sowohl die Kenntniß und das feinfühlige Auge des Naturforschers und Malers vereinigen, als auch von den Stimmen der Dichter und den Typen der Künstler der Gegenwart und Vergangenheit, durch welche Masius seine Betrachtungen selbst schon illustrirt hat, auf seine Bilder einen Wiederschein zu werfen wissen. Wilhelm Georgy hat diese komplicirte und schwierige Aufgabe zwar nicht durchweg mit gleichem Glück, aber im Ganzen und Großen trefflich gelöst. Sein Bilderschmuck schmiegt sich den Worten des Autors namentlich in den eigentlich naturbeschreibenden Theilen harmonisch an und gesellt zu der Wärme und poetischen Kraft seiner Schilderungen den Glanz einer virtuosen künstlerischen Technik. Wir sind in den Stand gesetzt, den Lesern in dem beigefügten Bilde: „Fuchs und Reh“ ein Beispiel dieses Ensembles zu bieten. Masius beschreibt uns den mißglückten Anschlag Reineke's auf ein zartes Rehkälbchen, das jenem auf einem seiner abendlichen Jagdausflüge am Rande der Waldwiese in's Gehege läuft:

„Die Blumen neigen ihre Kelche, da und dort summt noch eine Biene, oder ein schwer gepanzerter Käfer schweift behaglich erbrummend in geschwungenem Bogen dahin: ein Kreisel, den die Elfen durch die Lüfte jagen.“



Fuchs und Reh.

(Aus Masius' Naturstudien.)



Winternacht.

„Jetzt knackt es in den Zweigen. Der Fuchs spitzt das Ohr: ein Pfeifen läßt sich hören. Da tritt das Reh heraus, das Haupt keck emporgerichtet, die Augen nach allen Seiten rollend. Wieder pfeift es, und in schlankem Sprunge ist das Kälbchen der Alten zur Seite. In den drolligsten, graziösesten Sätzen tändelt es um die Mutter, ein Blatt, ein Kraut wie im Fluge abstreifend und dann sich niederwerfend, zu saugen. Die Mutter leckt ihm kosend den Nacken. Plötzlich hebt die Ricke den Kopf. Ihre Lichter funkeln, ein Zittern fliegt über die Flanken. Sie macht ein paar Sprünge und stampft zornig mit den Läufen. Es ist klar: sie hat den Räuber gewittert. Der hat sich leisen Fußes herangestohlen, sacht, sacht, das Kitzlein unverrückt im Auge. Es gilt einen kühnen Griff. Wenn ihm nur die Alte nicht soeben den Weg verrannt hätte! Aber Reineke läßt sich nicht irren; er thut, als sei er in tiefen Gedanken. Träumerisch sinnend starrt er in's Blaue. Keine Miene verräth, daß er der Beute ansichtig geworden. Er verschwindet, um in weiten Bogen von einer andern Seite den Angriff zu versuchen. Allein die wachsame Alte drängt sich dicht an das Junge, denn sie kennt des Laurers Arglist. Dort streift er vorbei. Die Ricke pfeift wieder, und der Fuchs schaut auf, als schrecke er plötzlich zusammen. Doch er ist inzwischen dem Ziel seiner Wünsche nah und näher gekommen. Der Augenblick ist günstig und Verstellung nicht mehr nöthig. Reineke duckt sich nieder; wie eine Katze schmiegt er sich an den Boden; die Lunte zuckt, die Augen starren wildgierig auf das bebende Thier, er weist die mörderischen Reißer, hebt leise Fuß und Kopf zu Sprung und Biß — ein Moment noch — ein Satz und — da stürzt sich die Mutter schnaubend auf den Räuber los, mit den Füßen ihn zerstampfend. Das Kälbchen ist gerettet. Reineke kehrt hinkend und zorngrimmig heim. Rache schwört er dem Flüchtling, und es steht zu fürchten, daß er doch einmal seinen Schwur zu lösen wissen werde".

Wir ziehen diese Bilder, welche das Leben der Thiere im unmittelbaren Konnex mit der Natur zeigen, den übrigen vor. Offenbar ist der Künstler hier in seinem eigentlichen Element. Der Wald und das Hochgebirg sind ihm von seinen Wanderfahrten im Thüringer Wald und in der Schweiz her auf's innigste vertraut. Er versteht es, die Chakterformen der Pflanzen bis in alle Feinheiten ihres Wuchses treu wiederzugeben, und beobachtet dabei eine Klarheit und Bestimmtheit des Striches, der dem Xylographen die sonst fast übermenschliche Aufgabe lösbar macht, ein solches Naturbild mit dem Ineinanderwachsen ungezählter Blätter und Blüten, mit dem duftigen, wechselnden Spiel des Lichtes in den engen Raum des Holzstockes zusammen zu drängen. Die treffliche Anstalt von Klitzsch und Rochlitzer in Leipzig, deren Geschick auch unsere Zeitschrift schon so manche schöne Zierde verdankt, hat in der Wiedergabe dieser Georgy'schen Zeichnungen einen Grad von Feinheit und Klarheit erreicht, der sich mit dem Besten, das in dieser Art geleistet wurde, messen kann.

Die zweite der oben angezeigten Erscheinungen: „Blätter und Blüthen deutscher Poesie und Kunst" führt uns in die eigentliche Domäne der für den Weihnachtstisch bestimmten Albumliteratur. Hier vereinigen sich eine ganze Gruppe von Künsten und Gewerken, um der sinnigen Auswahl aus dem Schatz unserer Dichtkunst den glänzenden Schmuck des Festgeschenkes zu leihen. Von der warmen gelblichen Abtönung des Papiers und dem von C. Grumbach und F. A. Brockhaus mit bewährter Gediegenheit ausgeführten Druck bis zu dem prachtvollen Einbande mit seinen goldgepreßten Arabesken und dem schützenden Battistumschlage ist hier Alles aufgeboten, was auch dem verwöhntesten Geschmack und der zartesten Hand noch ein besonderes Wohlgefallen erwecken kann. In solchen Prachtstücken der Salonliteratur nimmt bei uns, wie in dem verwandten Genre der englischen Keep-Sakes, der Stahlstich seine berechtigte Stellung ein. Wenn ihm, wie wir wissen, die Kraft und Wärme des Kupferstiches fehlt und wenn sein sprödes Material deßhalb nur mit dem größten Widerstreben den Ausdruck eines charaktervollen künstlerischen Geistes zuläßt, so wohnen ihm dagegen in eminentem Grade diejenigen Fähigkeiten inne, welche erforderlich sind, um sich auf dem Parquetboden der vornehmen Welt mit Glück und Grazie zu bewegen. Er destillirt gleichsam die Form, setzt ihr einen angenehmen Parfüm von Eleganz bei und zeigt uns die Härten und Ecken der Natur, die Rauheiten und Derbheiten des wirklichen Lebens nur par distance, wie durch ein umgekehrtes Opernglas gesehen.

Zu den von W. Witthöft in Berlin, L. Sichling, C. Becker und A. Neumann in Leipzig ausgeführten Stahlstichen, welche das vorliegende Album zieren, hat ebenfalls W. Georgy die Mehrzahl der Zeichnungen geliefert. Fünf andere rühren von E. Hartmann in Stuttgart

her; sie sind vorzugsweise figürlichen Inhalts und kämpfen zum Theil nicht ganz glücklich mit den Bedingungen, welche durch die Art solcher Illustrationen gegeben sind, während Georgy in seinem überwiegend landschaftlichen Kontingent wieder die Vorzüge eines feinen und reichgebildeten Talents anmuthig entwickelt. Die Wahl eines Beispiels ist nicht leicht. Wir geben die Illustration zu Lenau's „Winternacht", welche eine Art Analogie zu dem vorhin mitgetheilten Holzschnitt bietet:

„Vor Kälte ist die Luft erstarrt,
Es kracht der Schnee von meinen Tritten,
Es dampft mein Hauch, es klirrt mein Bart!
Nur fort, nur immer fortgeschritten!"

„Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die, sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt,
Den Zweig zurück zur Erde richten".

„Frost! friere mir in's Herz hinein,
Tief in das heißbewegte, wilde!
Daß einmal Ruh' mag drinnen sein,
Wie hier im nächtlichen Gefilde!"

„Dort heult im tiefen Waldesraum
Ein Wolf — wie's Kind aufweckt die Mutter,
Schreit er die Nacht aus ihrem Traum
Und heischt von ihr sein blutig Futter".

„Nun brausen über Schnee und Eis
Die Winde fort mit tollem Jagen,
Als wollten sie sich rennen heiß:
Wach' auf, o Herz, zu wildem Klagen!"

„Laß deine Todten auferstehn
Und deiner Qualen dunkle Horden!
Und laß sie mit den Stürmen gehn,
Dem rauhen Spielgesind' aus Norden!"

Aus dem Leben eines Wüstlings. Gezeichnet von Bonaventura Genelli. Lithographirt von Georg Koch. Achtzehn Tafeln mit Erläuterungen. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1866. Imp.-Fol.

Der Name und die Kunst Bonaventura Genelli's haben im Laufe des letzten Decenniums unstreitig an Popularität gewonnen. Die Erscheinung ist um so bemerkenswerther, als es bekanntlich eine Zeit gegeben hat, in welcher diese großartig angelegte künstlerische Persönlichkeit durch das Zusammentreffen ungünstiger Umstände und eines ihr feindlichen Zeitgeschmacks entschieden in den Hintergrund gedrängt war. Genelli's Existenz in München war von jeher eine höchst bescheidene, fast vereinsamte; es bedurfte des schmerzlichen Anlasses der Berufung des Künstlers nach Weimar, um der dortigen Kunstwelt in der Lücke, die sein Fortgang riß, die ganze Wucht des Mannes vor die Seele zu rufen. Aber schon vor dieser Trennung war das Band angeknüpft, durch welches Genelli trotz seiner persönlichen Entfernung an München geistig gekettet blieb: der Frh. v. Schack hatte das erste große Oelbild des Meisters, den Raub der Europa, bereits der kostbaren Sammlung einverleibt, die jetzt in einer ganzen Reihe von Werken die Eigenthümlichkeit Genelli's vollkommen repräsentirt. Diese Anerkennung von Seiten eines feinsinnigen Mäcen's hat unstreitig viel dazu beigetragen, den in unverdienten Schatten gestellten Meister auch in größeren Kreisen zu erhöhterem

Ansehen zu bringen. Bestanden doch die Originalwerke Genelli's bis dahin fast nur in Zeichnungen und Aquarellen, die wohl zum Theil vortrefflich gestochen, aber auch in dieser Vervielfältigung nur in die Hände weniger ernster Liebhaber gelangt waren. Dazu kam nun aber eine für Genelli günstige Wendung des Geschmacks. Einerseits war die Romantik in ihrer exklusiven, auf das Mittelalter basirten Gefühlsweise bis auf wenige Nachzügler allmälig ausgestorben. Andererseits hatte sich auch das „reine Geschichtsbild", dieser charakteristische Ausdruck der geistigen Strömung unserer vierziger Jahre, nachgerade überlebt, und selbst der zwischen Romantik und Historismus oscillirende Kaulbach beherrscht die Situation lange nicht mehr in dem Grade wie früher. Das Bewußtsein der Zeit griff in allen Gebieten auf die Renaissance zurück, weil es dort den Drang nach spezifisch künstlerischer Anschauung der Kunst am vollsten befriedigen zu können glaubte. Eine große Anzahl bedeutender Künstler, darunter die hoffnungsreichsten Talente der jüngeren Generation, erkennen jetzt in dem Anschluß an die großen Venetianer und an die Meister der florentinisch-römischen Blüthezeit die Grundlage ihrer Kunst, ohne sich deshalb den Anforderungen des modernen Lebens zu entfremden und ihrer Individualität schulmäßigen Zwang anzuthun.

In diese Strömung ragt Genelli, wenn auch als ein weit älterer, doch innig verwandter Geist herein. Er ist weder ein Klassiker im hergebrachten Sinne, noch schloß er sich je, wie die Führer der „neu-deutschen" Kunst, mit Vorliebe an Dürer und die altflorentinischen Meister an. Vielmehr machte sich in ihm von jeher ein michelangelesker Zug geltend, jedoch nicht mit der herben und oft finsteren Größe Buonarotti's, an deren Stelle bei ihm vielmehr bisweilen das gerade Gegentheil, nämlich eine kräftig sprudelnde Sinnlichkeit, tritt. Zu dieser letzteren stimmt es auch, daß in Genelli's Oelgemälden das Element der Farbe zum Erstaunen aller Derer, die seine neueren Werke gesehen, eine weit bedeutendere Rolle spielt, als man es nach den oft so trüben und blassen Aquarellen aus des Meisters früherer Zeit hätte denken sollen; und zwar das Element einer ihm ganz eigenthümlichen Farbe, deren Wesen viel weniger auf dem seelischen Prinzipe des Helldunkels als auf dem augenfälligen Reize der Harmonie schöner, sanfter Lokaltöne beruht. Es ist nach alledem nicht zu verwundern, daß der Zauber, den seine Bilder ausüben, jetzt auch seinen Zeichnungen zu Gute kommt. Vor Kurzem haben Genelli's Umrisse zu Homer eine zweite Auflage erfahren. Die merkwürdigen, erst in jüngster Zeit vollendeten Darstellungen, in welchen der Künstler die Geschichte seines eigenen Lebens erzählt, werden von ihrem Besitzer, dem kunstsinnigen Verlagsbuchhändler Alphons Dürr in Leipzig für die Publikation in Kupferstich vorbereitet. Ein dritter vor Kurzem erschienener Cyklus verwandter Gattung, das Leben eines Wüstlings, giebt uns Anlaß zu diesen Zeilen.

Die letzterwähnte Schöpfung, — Dr. Max Jordan bezeichnet sie im Einleitungsworte zu der vorliegenden Ausgabe treffend als „eine freie Dichtung nach Motiven des Don Juan", — hat den Meister seit mehreren Jahrzehnten beschäftigt. Sie existirt denn auch in zwei etwas von einander divergirenden Cyklen, jeder zu achtzehn Umrißzeichnungen, von denen der frühere, 1840 vollendete, der Sammlung des Prinz-Gemahls von England angehört, der spätere, 1850 vollendete und mehr ausgeführte, der hier besprochenen Reproduktion zu Grunde liegt, deren Verleger bereits seit 1856 im Besitze der Zeichnungen ist. Die Art der Vervielfältigung derselben war bei dem auf mehrfache Anregung gefaßten Plan ihrer Herausgabe nicht leicht sorgfältig genug in Betracht zu ziehen. Daß die Photographie den Feinheiten der Vortragsweise Genelli's nicht zu folgen vermag, liegt auf der Hand. Aber auch der Wiedergabe durch den Stich traten gewisse Schwierigkeiten entgegen, nicht nur in der bedeutenden Größe der Blätter, sondern vorzugsweise wieder in der Handschrift des Meisters, deren warmer, wohliger Strich durch den Grabstichel, wenigstens auf dem bei früheren Publikationen Genelli'scher Umrisse beliebten Stahl, kaum wiederzugeben ist. Wir können es nur als eine ganz besonders glückliche Wahl bezeichnen, daß der Verleger sich zur lithographischen Reproduktion und zwar durch die bewährte Hand G. Koch's in Kassel entschlossen hat. Auf diese Weise sind sowohl die praktischen Schwierigkeiten der Publikation beträchtlich verringert, als namentlich dem künstlerischen Charakter derselben die höchste Stiltreue und Genauigkeit vindicirt worden. Denn was wir oben als die Eigenthümlichkeit von Genelli's Wesen und Darstellungsart bezeichnet haben, besonders jene sinnliche Feinfühligkeit bei aller Energie und Fülle gestaltender Kraft, das

wird in dem sanften und doch breiten Linienzuge dieser Steinzeichnungen in wirklich kongenialer Weise wiedergegeben.

Gehen wir nun auf die Zeichnungen selbst etwas näher ein, so darf gerade dieser Cyklus neben dem früher bekannt gewordenen „Leben einer Hexe" zu den originellsten Schöpfungen des Meisters gerechnet werden. Dieser ist hier, wie das citirte Vorwort sagt, „zugleich Bildner und Poet. Dem genialen Drange folgend, die Gestalten seiner Phantasie ganz auf sich selber zu stellen, schafft er sich Gegenstand und Form des Cyklus nach freier Wahl und Erfindung". Die Inschrift des Titelblattes, in der Uebersetzung des lateinischen Textes folgendermaßen lautend: „Wenn die Lust empfangen hat, gebieret sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebieret sie den Tod", giebt uns den Grundgedanken des Ganzen an die Hand. Es ist die Tragödie vom Sinnengenuß, der uralte Schicksalsgesang vom Verderben menschlichen Uebermaßes, den der Künstler in wenigen mächtigen Akkorden vor unserer Seele vorüberziehen läßt. Nachdem uns das Titelblatt, einem idealen Vorhange gleich, den Inhalt des Drama's halb allegorisch, halb durch dessen Hauptfiguren selbst vergegenwärtigt hat, verfolgen wir das Leben des jugendlichen Wüstlings durch alle Tollheiten, Verbrechen und Hinterlisten bis an sein schreckliches Ende. Der Stil der Darstellung ist von jedem Realismus und auch von satirischen Zügen frei. Er legt in einfachster Weise die innere Tragik des Gegenstandes, das Unheil einer losgelassenen Sinnlichkeit dar, ohne uns Herz und Auge durch übertriebene Leidenschaft des Ausdrucks zu verwunden oder vollends durch sentimentales Moralisiren uns den Geschmack an der Tugend zu verderben. Er verurtheilt vielmehr die falsche Sinnlichkeit rein künstlerisch dadurch, daß er die wahre in schönen Menschengestalten verherrlicht, und fürchtet sich nicht, uns selbst den Genuß von seiner guten Seite zu zeigen, in der sicheren Ueberzeugung, daß sich aus seiner Kunst Niemand ein frivoles Ideal schöpfen wird. Allerdings treten dabei auch die Grenzen seines Talents und namentlich seiner künstlerischen Durchbildung bisweilen zu Tage. Genelli ist in seiner Kunst mehr Epiker als Dramatiker. Das im eigentlichen Sinne Packende versagt ihm oft, es fehlt seinen Situationen häufig das Bestimmte, der Charakter wirklicher Handlungen. Die Scenen von mehr kontemplativer Art, das ruhige Behagen, der Vollgenuß der Kraft, das Versunkensein in Schlummer und ähnliche Zustände gelingen ihm am besten. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß er nicht auch Momente von ergreifender Gewalt des Ausdrucks trefflich zu behandeln versteht, wie deren besonders in dem „Leben des Wüstlings" mehrere enthalten sind. Wir heben darunter beispielsweise die Scene bei der wahrsagenden Hexe, die Flucht aus dem Kerker und die großartige Darstellung des Bacchanals hervor. Ein anderer Mangel von Genelli's Darstellungsweise betrifft das Kostüm. Unter seinen Gestalten sind die nackten unbedingt die schönsten und unter diesen wieder die Vollnaturen, aus denen ungebrochene Kraft und Lebensfreudigkeit spricht. So ist er selbst in dieser seiner Beschränkung eine wahrhaft seelenstärkende Individualität, deren immer noch rüstiges Schaffen von dem unverwüstlichen Kern unserer Kunst ein erhebendes Zeugniß ablegt, und in der die jüngere Generation, trotz mancher inzwischen errungener Fortschritte, nach wie vor einen ihrer geistigen Flügelmänner anzuerkennen haben wird.

C. v. L.

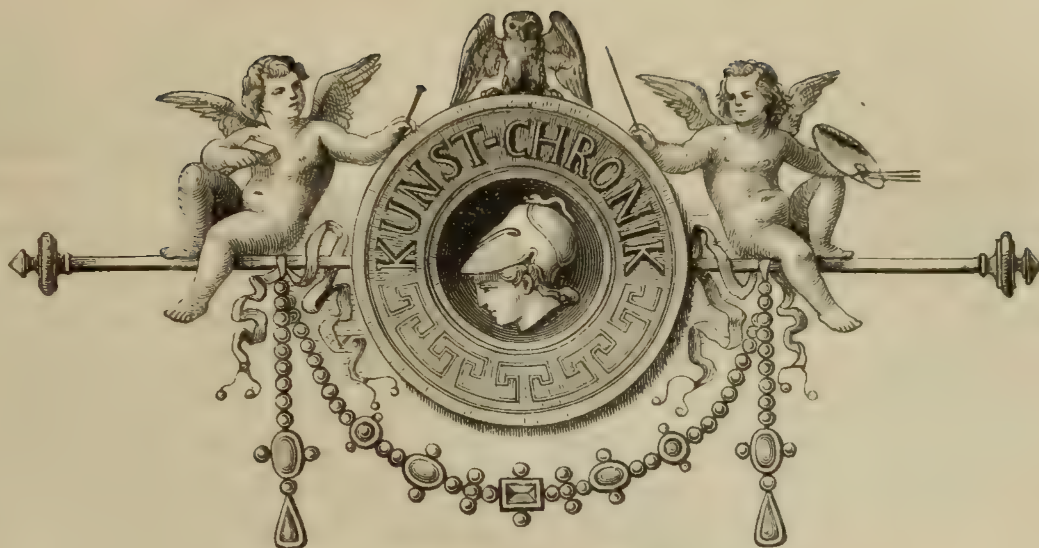
Ende des ersten Bandes.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

30. Januar.



Nr. 1 u. 2.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Am 1. u. 15. jeden Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser und H. Czermak, in **München**: E. A. Fleischmann.

Die Böhm'sche Kunstauction in Wien.

Die verflossenen Wochen brachten in Wien eine Sammlung von Kunstwerken unter den Hammer, welche nicht nur eine der bedeutendsten Privatsammlungen Oesterreichs, sondern eine der erlesensten, die überhaupt je angelegt wurden, genannt werden muß; denn es offenbarte sich in ihr ein so hoch ausgebildeter Kunstsinn, eine so feine Kennerschaft, ein so richtiges Gefühl für die gleiche Berechtigung des Wahren und Schönen auf dem ganzen Gebiete der Kunst, unabhängig von Zeit und Nationalität, wie man sie selten in diesem Maße vereint antreffen wird.

Joseph Daniel Böhm, der Urheber dieser Sammlung, 1794 zu Wallendorf in der Zips (Ungarn) geboren, kam als blutarmer Jüngling nach Wien, um sich der Kunst zu widmen. Durch bedeutendes Talent und unermüdeten Fleiß schwang er sich zu einem hervorragenden Künstler auf. Als Bildhauer auf dem Gebiete der kleineren Plastik, namentlich als Medailleur nimmt er unstreitig einen der ersten Plätze unter seinen Zeitgenossen ein: er schnitt Steine, von denen mehrere für antik galten; seine kleinen Holzskulpturen, namentlich die zu Brandhof in Steiermark, reihen sich den besten Leistungen der älteren Zeit an und von Medaillen liegt eine reiche Folge von ihm vor, die kaum von einem anderen neueren Künstler übertroffen sein dürfte. Allgemein anerkannt ist Böhm's große Kunstkennerschaft; er war hierin ganz Autodidact; indem er mit lebendigem Gefühl das allgemein gültige Grundprinzip aller Kunst erfaßte, die Uebereinstimmung des Kunstwerkes mit dem Leben und die durchgeistigte Auffassung desselben zum Maßstab nahm, gewann er eine Klarheit und Schärfe des Urtheils, eine Universalität der Anschauung, die ihn über jede Einseitigkeit erhob und in der Natur seiner Sammlung ihren Ausdruck fand; er sammelte daher künstlerisch Bedeutendes aus allen Zeiten vom ältesten Aegyptischen bis zur Gegenwart sowie von allen Völkern. Er war einer der Ersten, die auf diese Art eine praktische Kunstgeschichte darstellten und manche Ansicht, die in der modernen Wissenschaft gang und gäbe ist und heute allgemeine Geltung hat, ward zuerst von dem ungelehrten Manne, den nur sein feines Gefühl und scharfe Vergleichung leiteten, erkannt und ausgesprochen.

Die aus 2610 Nummern bestehende Sammlung, welche Böhm im Verlaufe von 50 Jahren nach mancherlei Veränderungen des Besitzstandes zusammenbrachte und die nach seinem am 15. August v. J. erfolgten Tode zur Versteigerung kam, erfreute sich eines weit verbreiteten Rufes und war dafür bekannt, daß sie nur künstlerisch Bedeutendes, mit Ausschluß alles Raritätenkrames, enthalte. Bei dem Umstande, daß in Wien seit langem keine Kunstauction von hervorragender Bedeutung stattgefunden hatte, da selbst schöne und reichhaltige Privatsammlungen im Ganzen verkauft wurden und auch diese fast nur aus Gemälden bestanden, sah man dieser Versteigerung als einem Ereigniß im Kunstleben der Kaiserstadt mit Spannung entgegen. Die lebhafte Betheiligung von Seiten der Kunstliebhaber und die vielen Aufträge gaben einen erfreulichen Beweis des gebildeten Geschmackes, des entwickelten Kunstsinnes und regen Sammeleifers weiterer Kreise; auf das künstlerisch Vollendete und Bedeutende wurde förmlich Jagd gemacht, die Anbote von allen Seiten überstürzten sich in hastiger Eile und steigerten sich zu Preisen, die in Wien noch nie, in London und Paris für ähnliche Gegenstände kaum je bezahlt wurden. Der Erfolg der Auction war ein sehr günstiger, wozu ein trefflicher, auch mit Illustrationen versehener Katalog und die

Gewandtheit, mit welcher der Leiter der Auction, der Kunsthändler Alex. Posonyi die Sache in's Werk setzte, ohne Zweifel nicht wenig beigetragen haben.

Die Sammlung umfaßte 15 Abtheilungen, aus denen wir die vorzüglichsten Gegenstände kurz hervorheben wollen.

I. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, fast nur von alten, guten Meistern; am reichsten waren die Lieblingsmeister Böhm's Rembrandt und Martin Schongauer, ersterer durch 233, letzterer durch 40 Blätter, fast durchaus in ausgezeichneten Abdrücken und frühen États vertreten. Der Triumph des Mardochäus in einem Prachtdrucke wurde mit 230 Fl., die petite Tombe (2. État) mit 112 Fl., die kleine Zigeunerin mit 170 Fl., der h. Hieronymus in der großen Landschaft mit 135 Fl. bezahlt; nicht geringere Preise erreichten die Landschaften: die drei Hütten 200 Fl., die Thurmruine 150, die Barke 134 Fl. u. s. w. Von M. Schongauer wurde die Geburt (Bartsch 4) mit 570, die Madonna von zwei Engeln gekrönt mit 239, die h. Agnes mit 150, die neun Wappen mit 846 Fl. bezahlt. Wahre Perlen waren auch die Aetzdrucke von van Dyck; sein Porträt (nur der Kopf allein) ging auf 147, das des Le Roy auf 140 Fl.; das Capitalblatt Zwott's, die drei Könige, auf 230 Fl. Sehr schön waren die Dürer'schen Holzschnitte: die Madonna mit den Hasen wurde um 25, das Rhinoceros in Clair-obscur in Grün um 42, die Messe des h. Gregorius um 18 Fl. erstanden.

Die II. Abtheilung bildeten Werke mit Abbildungen von Dürer, v. Thulden, Vesalius u. s. w., die III. die Handzeichnungen, in deren trefflicher Auswahl sich Böhm's Kennerschaft glänzend bewährte; sie hatten aber, wie dieß bei Zeichnungen gewöhnlich der Fall ist, nur ein kleines Publikum; bloß die ganz vorzüglichen erreichten hohe Preise, darunter namentlich die von Rembrandt; 41 Federzeichnungen von diesem Meister brachten die Summe von 1640 Fl. ein, mehrere wurden mit 200 bis 300 Fl. bezahlt; zwei Aquarelle, ein Schweinhirt und eine Heerde Schweine, von dem lebenden Wiener Künstler A. Pettenkofen mit 201 und 210 Fl. Auch treffliche burgundische und alt-französische Miniaturen (Abtheilung IV) aus dem XV. Jahrhundert waren vorhanden und fanden viele Liebhaber.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Stuttgart, Anfang Januar 1866.

⊙ Das abgelaufene Jahr brachte uns zwei namhafte Berufungen an die polytechnische Schule, die des Professors Lübke aus Zürich und die des Professors und Bauraths v. Kaven aus Hannover. Ersterer wurde zugleich Mitglied der Direktion der K. Kunstschule sowie Lehrer der Kunstgeschichte an letzterer Anstalt. Baurath v. Kaven wurde Titel und Rang eines Oberbauraths verliehen. — Die neue englische Kirche wurde jüngst zu ihrem Zwecke feierlich eingeweiht, bei welcher Gelegenheit auch das Innere derselben gesehen und gewürdigt werden konnte. Wände und Gewölbe haben eine polychrome Bemalung, sowie auch der Boden in vielfach abwechselnden Mustern der ganzen reichen Ausstattung entsprechend behandelt ist. Eine zwar kleine aber prächtige Orgel, die auf den Chorschranken ruhende Kanzel und vor Allem der reich vergoldete Marmor-Altar, Alles im gothischen Style geschmackvoll und zierlich gearbeitet, gewährt in seinem neuen Glanze einen wahrhaft erfreulichen Anblick. Auch das reichgeschnitzte Betpult und der hübsch componirte Taufstein verdient beachtet zu werden. Die Fenster, welche etwas zu schmal erscheinen, werden mit Glasmalereien geschmückt werden, was dem feierlichen Eindrucke des ganzen Gotteshauses noch erheblich zu statten kommen wird. Das Aeußere dieses Kirchleins macht seinem Baumeister alle Ehre; nur erscheinen auch hier die Fenster des Schiffes zu schmal und die Thurm-Pyramide würde ohne die dreifache Goldkrönung dem ganzen Charakter des Baues entsprechender gewesen sein. Es ist dies des Guten wirklich zu viel; indessen wird der Erbauer, Architekt Wagner, wohl an den Entwurf des Baumeisters Smith in London, nach dessen Plänen gebaut werden mußte, gebunden gewesen sein; denn eine englische Dame ist es, welche zum Andenken an eine verstorbene Tochter die Kirche mit einem Aufwande von 70,000 Fl. erbauen und von dem ursprünglichen Plane ihres Landmannes nicht abgehen ließ. — In der K. Staatsgalerie war kürzlich ein neueres Kunstwerk nicht untergeordneten Ranges ausgestellt, nämlich v. Ramberg's: „Laura am Klavier", nach dem bekannten Gedichte Schillers. Mit kleinen unwesentlichen Veränderungen ist es die in Farben übersetzte Illustration in der Cotta'schen Jubiläums-Pracht-Ausgabe der Schiller'schen Gedichte. Laura sitzt phantasirend am Klavier und Schiller hat sich neben sie niedergelassen, mit dem Kopf über ihre Schulter gelehnt, den Tönen, welche die zarten Finger dem Instrument entlocken, lauschend. Freilich, von der hohen Begeisterung, wie sie das Gedicht athmet, ist hier wenig zu sehen, und der Ausdruck Schiller's steigert sich nicht über den eines achtsamen Klavierlehrers. Auch Laura's Mienen, so schön sie sind, reden nicht eben viel von dem Feuer einer phantasirenden, zum Entzücken hinreißenden Begeisterung. Störend wirkt auch der rothe Rock Schiller's, der so genau die Farbe des Fußteppichs hat, daß man in Versuchung kommt zu glauben, Rock und Teppich seien aus demselben Stücke Zeug zurechtgeschnitten. Sonst läßt sich gegen das Bild nichts einwenden und wir bewundern gern mit andern Kunstfreunden die feinempfundene Zeichnung und meisterhafte Technik der Malerei. Die Vorzüge des Bildes beruhen aber mehr in dieser glänzenden Außenseite, als in dem geistigen Wesen. — Im Kunstvereine sieht man ein prächtig kolorirtes und edel aufgefaßtes Frauenbild, eine „Lautenspielerin" von Gugel. Obschon eigentlich nur ein schönes Modell-

Studium, erhebt es sich doch künstlerisch weit über die vielfachen Darstellungen dieser Gattung von Bildern, in denen es sich gewöhnlich nur um eine möglichst getreue Abschrift der Natur handelt.

Nekrologe.

* **Oertinger**, Ernst, Kupferstecher, zuletzt in Stuttgart ansässig, starb daselbst Ende vorigen Jahres, etwas über 50 Jahre alt. Er machte sich u. A. durch seine Stiche nach A. v. d. Embde's Frühling, der ersten Communion von Th. Schütz vortheilhaft bekannt. Eine seiner letzten und besten Arbeiten war ein größerer Stich nach Kaulbach's Ottilie, welcher die geisterhafte Wirkung der bekannten Originalzeichnung trefflich wiedergiebt.

* **Eastlake**, Sir Charles Lock, gest. am 23. Dezember v. J. in Pisa, war im J. 1793 zu Plymouth geboren. Er studirte die Malerkunst zuerst in London noch unter Füßly, ging dann aber, in Folge seiner ersten geschichtlichen Composition, der „Wiedererweckung der Tochter Jairi", auf Anlaß einiger Gönner 1814 nach Paris und 1817 nach Italien zur Vollendung seiner Studien und ließ sich, nachdem er 1819 mit Barry Griechenland bereist, für mehrere Jahre in Rom nieder. Theils durch Bilder historischen, theils namentlich durch solche genreartigen Charakters im Style Leopold Robert's gewann er bald eine große Berühmtheit. Man schätzt in seinen Werken vornehmlich den edlen Schönheitssinn, den feinen Geschmack und eine nach dem Muster der alten Coloristen, besonders Tizian's, gebildete, leuchtend klare Farbe. Neben seinen zahlreichen Oelgemälden, von denen wir nur seine Pilger, die Rom zum ersten Mal erblicken (gestochen von G. Doo), seine verschiedenen Griechenbilder, Christus die Kinder segnend, Hagar und Ismael, Heloise, Isadas, die Thebaner zurücktreibend, namhaft machen wollen, fand Eastlake auch Gelegenheit zu monumentaler Malerei in den von ihm und einigen deutschen Künstlern ausgeführten Fresken des neuen englischen Parlamentsgebäudes. Nicht minder tüchtig war er als Kunstgelehrter und Kunstschriftsteller. England verdankt ihm die Uebersetzung von Goethe's Farbenlehre und Kugler's Geschichte der Malerei, sowie mehrere andere selbständige Beiträge zur Kunstforschung und Geschichte der Technik. Schon 1830 ward er zum Mitgliede der Londoner Akademie, 1850 zu deren Präsidenten gewählt. Außerdem bekleidete er von 1843—47 den Posten eines Conservators und seit 1855 den eines Direktors der englischen Nationalgalerie, jener zwar kleinen, aber ungemein werthvollen Sammlung von Gemälden, deren Auswahl und Ankauf zum größten Theil unter seiner kenntnißreichen Leitung mit wahrhaft großartigen Mitteln vollzogen wurde. Die Gattin des Verstorbenen, Lady Elisabeth Rigby Eastlake, eine kunstliebende und hochgebildete Dame, ist ebenfalls durch verschiedene schriftstellerische Leistungen in weiteren Kreisen bekannt.

* **Jacobs**, Paul Emil, Koburg-Gothaischer Hofmaler und Hofrath, welcher am 6. Januar in Gotha starb, war ebendort im J. 1802 geboren. Ein Sohn des berühmten Gräcisten Friedrich Jacobs, der bekanntlich eine Zeit lang als praktischer Schulmann in München thätig war, bezog auch er zunächst die dortige Akademie unter P. Langer und bildete sich dann während eines dreijährigen Aufenthaltes in Rom weiter aus. 1829—30 siedelte er sich als Porträtmaler in Frankfurt a. M. an und ging hierauf in gleicher Eigenschaft nach Petersburg, wo er zum Mitgliede der Kunstakademie ernannt und mit umfassende Arbeiten religiösen Styles betraut wurde. Ein fernerer Auftrag größeren Umfangs ward ihm in den Gemälden für zwei Säle des restaurirten Schlosses zu Hannover, die er 1835 begann. Nach dieser Zeit finden wir ihn bleibend in Gotha angesiedelt, in Zwischenpausen aber auch wiederholt auf Reisen in Griechenland und Italien, wo er sich gewissen Einflüssen jener eigenthümlichen modern-coloristischen Richtung hingab, welche in Riedel und Pollak ihre Hauptvertreter findet. Zahlreiche Stoffe, genrehaft-historischer Art, vornehmlich solche, die zur Entwickelung nackter Frauenschönheit Anlaß boten, wie u. A. die 1856 gemalte Susanna im Bade, wurden von ihm in dieser blendend-süßlichen Manier mit anerkennenswerther Virtuosität ausgeführt. Mehrere größere Werke der geschilderten Art erwarb der verstorbene König von Württemberg.

* **Kaiser**, Ernst, Landschaftsmaler, gest. in München am 26. Dezember v. J., war zu Rain in Bayern im J. 1803 geboren. Zuerst unter Leitung seines Vaters, welcher als Stilllebenmaler zu Neuburg a. d. D. lebte, dann auf der Münchener Akademie gebildet, widmete er sich schon früh der Darstellung bayerischer und steirischer Gebirgsgegenden und blieb dieser Richtung mit Vorliebe bis an sein Ende treu. Auf der großen Münchener Ausstellung von 1858 sah man von ihm u. A. den Königssee, den Hinter- und Obersee bei Berchtesgaden.

* **Schleich**, August, einer der trefflichsten Thiermaler der Gegenwart, gest. am 26. Dezember zu München, war dortselbst im J. 1814 geboren. Er erlangte seine Bildung auf der Münchener Akademie und legte dort schon Proben seines großen Talentes für charakteristische Auffassung der Thiernatur ab. Seine Hauptstärke bestand im Zeichnen, während er für die sorgsame Vollendung in Oel sich die Zeit nicht nehmen wollte. Viele seiner Zeichnungen sind von ihm selbst radirt und in Lithographie herausgegeben; so z. B. 1844 eine Folge von 12 Jagdstücken in Tondruck. Namentlich war er um jene Zeit auch viel für das lithographische Kunstinstitut von Th. Driendl in München beschäftigt. In den fünfziger Jahren dann widmete er sich der eigenthümlichen Technik seiner bekannten Rauchbilder, worin er es zu einer merkwürdigen Virtuosität brachte. Außerdem giebt es von ihm aber auch schöne Bleistiftzeichnungen und Aquarelle. Zu seinen besten Leistungen rechnet man den Hahn mit zwei Hennen, im Besitz seines Bruders, des bekannten Kupferstechers Adr. Schleich.

Kunsthandel.

Sn. Die Christbescheerung, welche der deutsche Kunsthandel uns im vergangenen Jahre gebracht hat, ist auch diesmal ziemlich reichlich ausgefallen. Namentlich florirt die Album-Literatur, die seit dem ersten Erscheinen des Düsseldorfer Künstleralbums von Jahr zu Jahr immer mehr in Aufnahme gekommen ist. Trotz der Konkurrenz, welche die Photographie auf diesem Felde den bisher beliebten Vervielfältigungsarten gemacht hat, haben sich doch die letzteren nicht verdrängen lassen und ihren Platz unter verdoppelten Anstrengungen behauptet. Dies gilt vorzugsweise von der Lithographie, die sich mit Erfolg auf die farbige Darstellung geworfen hat und mit dem wichtigen Prärogativ des Kolorits tapfer gegen die Photographie in

die Schranken tritt. Unter den Prachtwerken dieser Art glänzt in erster Linie „Deutsches Leben in Liedern" (Bremen, Müller; 15 Thlr.) Die reizvoll componirten Initialen, zum Theil in farbiger Ausführung, sollen von der Hand einer hochgestellten Dilettantin herrühren, die ihre Stärke im Blumenfache bekundet. Hier und da ist die Zeichnung mangelhaft, namentlich in den Figuren, bisweilen hat dieselbe durch die Ausführung in Oelfarbendruck gelitten, so daß das Detail stellenweise verkümmert und die Wirkung beeinträchtigt ist. Sodann sind zu nennen die „Losen Blätter aus Heine's Buch der Lieder", nach den Original-Aquarellen von Rosa Bussy in Farbendruck ausgeführt von Lühnenschloß und Steinbock (Berlin, Wreden und Borstel; 5 Thlr.). — Von Stahlstich-Werken ist nur Pecht's Lessing-Galerie zu erwähnen, von welcher die erste Lieferung auf den Weihnachtsmarkt kam.

Groß ist die Zahl der photographischen Cyklen und Mappen, mit denen kunstsinnige Geber ihren Freunden und Freundinnen den Weihnachtstisch schmücken konnten. Die bedeutendste Thätigkeit auf diesem Gebiete der Verlagsspeculation entwickelt seit einigen Jahren die Firma F. Bruckmann in München, die neben Hanfstängl in Dresden neuerdings die moderne Kunst cultivirt und der Kunstproduction eine in mancher Hinsicht erfreuliche Anregung giebt. Außer den beiden neuen Blättern zu Kaulbach's Goethe-Galerie (Ottilie und Mignon) sind hervorzuheben: Th. Pixis' Bilder zu deutschen Volks- und Lieblingsliedern (Bruckmann; geb. 10 Thlr.) in zwölf Blättern Fol.; die niedliche Galerie moderner Meister (Erdmann, Plüchart, Hosemann, Oehme rc.) mit 12 Blättern, 12° (Hanfstängl; 4 Thlr.), das Meyer von Bremen-Album (Berlin, Sagert u. Co. 8 Thlr.), Carl Engel's Dorfgeschichte in sechs Bildern (Frankfurt, Keller: 3 Thlr. 18 Sgr.) und für ernstere Kreise Overbeck's sieben Sakramente (Dresden, Gaber; kleine Ausgabe 8 Thlr,; Prachtausgabe 40 Thlr.). — Eine kunstgeschichtlich interessante Publikation, die aber wohl nur einen kleinen Kreis von Liebhabern finden wird, bietet Bruckmann's Verlag in den Original-Entwürfen deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige, herausg. von J. H. v. Hefner-Alteneck (18 Blätter mit Text, gr. Fol. 25 Thlr.). Für kunstsinnige Jäger und Jagdfreunde, die freilich in unserer Zeit wohl zu den seltenen Erscheinungen zählen, empfiehlt sich das Ridinger-Album, von welchem die erste Lieferung (Regensburg, Coppenrath; à $1/2$ Thlr.) vorliegt. Ob es gerade eine glückliche Speculation ist, die seltenen Blätter des berühmten Thierzeichners photographisch zu reproduciren, möchte zu bezweifeln sein, da gerade bei diesem Meister der Reiz der Seltenheit eine wichtigere Rolle spielt, als der des ästhetischen Vergnügens.

Unter den einzelnen Kunstblättern, die zum Jahresschluß in den Handel gekommen sind, nennen wir füglich zuerst drei treffliche Mezzo-Tinto-Stiche von Meistern hohen Ranges, alle drei von Lüderitz' Kunstverlag in Berlin publicirt, nämlich Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I. 1558, nach J. Schrader gest. von Fr. Oldermann (8 Thlr.), Glückliche Rettung nach Carl Hübner gest. von W. Witthöfft (10 Thlr.) und das Kartenhaus nach H. Kretschmer von H. Röhmer sen. An diese reiht sich würdig die von J. P. Massau gestochene Mignon nach Ch. Köhler — im Jahre 1858 war war das Gemälde in München ausgestellt — (Leipzig, R. Weigel; 5 Thlr.), und das kleine Blatt von J. Keller nach Overbeck's sitzendem Christus mit dem Kreuz (Düsseldorf, Schulgen; $1^1/_3$ Thlr.), der Stich von J. L. Raab nach Fr. Lessing's Thesen Luthers (Berlin, Deutsches Kunstinstitut; 5 Thlr.).

Im Oelfarbendruck excelliren wieder die bekannten Anstalten von Korn u. Co. und Storch u. Kramer in Berlin. Erstere lieferten für dem Verlag von Lüderitz eine Copie von Meyerheims „Großvaters Liebling" (5 Thlr.) und J. Hüber's „Jesuskind" (5 Thlr.), letztere für eigenen Verlag eine Reihe schöner Landschaftsbilder, für welche Gattung der Oelfarbendruck wohl die relativ beste Wirkung macht. Wir nennen den Golf von Neapel nach L. Lincke (6 Thlr.), Wilde Ache nach G. Engelhardt ($5^1/_2$ Thlr.), Der hohe Göll nach G. Meißner ($5^1/_2$ Thlr), Lauterbrunnen mit Staubbach nach E. Pape (3 Thlr.).

Unter den photographischen Kunstblättern mögen vor allen die bei E. Arnold in Dresden erschienenen Fresken Rafael's „die Poesie", „Venus zum Olymp fahrend" (aus der Farnesina) und „die dritte Stunde des Tages" genannt sein, die nach Zeichnungen von Weinhold angefertigt wurden (große Ausgabe 3 Thlr., kleine 1 Thlr. pro Stück). Dresden scheint in Bezug auf die photographische Reproduction von Gemälden der klassischen Zeit immer mehr an Bedeutung zu gewinnen, seitdem zuerst F. und O. Brockmann durch ihre Photographien nach Schurig'schen Zeichnungen die Aufmerksamkeit der Freunde und Kenner der älteren Kunst erregt haben. Einen ähnlichen Weg wie Brockmann hat Hanfstängl eingeschlagen, der bereits eine ansehnliche Zahl der berühmtesten Dresdener Galeriegemälde nach Zeichnungen von Winkler u. A. publicirt hat. Zu den neuesten Blättern zählen Dow's Eremit, die ruhende Venus (Schule Tizian's), die Madonna della Sedia und An. Caracci's Christus, letzterer nach einer Zeichnung von Oertel. Endlich sei noch der photographischen Reproduction von Rethel's Nemesis nach einer Zeichnung von V. Schertle erwähnt (Frankfurt, Hermann'sche Buchhandlung; große Ausgabe 8 Thlr., kleine Ausgabe $3^1/_2$ Thlr.).

Von Holzschnittwerken, die einen höheren Kunstwerth beanspruchen dürfen, hat Frankreich mit Doré's Bibel das Interessanteste und Umfangreichste geliefert, was seit dem Schnorr'schen Bibelwerk auf dem Markt gekommen ist. Von den heimischen Erzeugnissen dieser Art möge wenigstens die von L. Pietsch in Berlin illustrirte Erzählung Fritz Reuter's „Ut mine Stromtid" (Wismar, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung) hier verdiente Erwähnung finden.

Franz Pocci, welcher in kunstsinniger Weise jedes Jahr seine Freunde mit einem Weihnachtsbilde beschenkt, hat heuer eine große Composition gezeichnet, welche durch Photographie vervielfältigt, und (auch im beliebten Visitenkartenformat der „Namensbilder") im Verlag der Herman Manz'schen Kunsthandlung erschienen ist. Das Blatt macht mit dem dramatischen Nebeneinander ganz den Eindruck eines altdeutschen Meisters. Mit ächt altdeutschen Anachronismen hat der Poet die biblischen Scenen germanisirt, und so ein inniges Bild geschaffen, welches in seiner Art einzig dasteht in der reichen Reihenfolge der Poccibilder.

Von Thorwaldsen's Christus und den 12 Aposteln werden große photographische Nachbildungen vorbereitet, welche unter der Controle der Museumsverwaltung von F. Kavien ausgeführt, im Verlage von Creutzberg & Co. in Kopenhagen erscheinen werden.

× **Von Menzel's Krönungsbild** ist bei G. Schauer in Berlin eine Photographie erschienen, in sehr großem Format

mit eigens dafür beschafften Instrumenten hergestellt. Sie giebt den Eindruck des Werkes vortrefflich und mit voller Klarheit bis in alle Einzelheiten wieder, so schwierig ihre Herstellung bei dem Vorherrschen von Roth und Gelb im Colorit war. Ja die Gesammtwirkung ist hier eigentlich ansprechender als im Originalgemälde.

Vermischte Kunstnachrichten.

Genelli's Wüstling. Von dem im Besitze des Herrn Heinr. Brockhaus in Leipzig befindlichen Cyklus Genelli'scher Zeichnungen „Aus dem Leben eines Wüstlings" bereitet die Verlagshandlung F. A. Brockhaus eine Publikation vor. Die Vervielfältigung wird auf lithographischem Wege stattfinden. Die Steinzeichnungen, ausgeführt von Georg Koch in Cassel, geben, nach den Probedrucken zu urtheilen, die Originale mit seltener Treue wieder, so daß eine des Meisters würdige Publikation von ächtem Kunstwerth zu erwarten steht.

Neues von Bendemann und Vautier. Aus Düsseldorf wird die Vollendung der Farbenskizze zu einem Gemälde von Bendemann gemeldet. Das Bild reiht sich dem Inhalte nach den berühmten Werken des Meisters, seinem Jeremias und seinen trauernden Juden vor Babylon an. Er stellt die Wegführung der Kinder Israel in die babylonische Gefangenschaft dar, voran Nebukadnezar auf den Triumphwagen, welchem der geblendete König Zedekia und sonstige Würdenträger und vornehme Juden mit der Bundeslade folgen. Der zurückbleibende, im Vorgrunde erscheinende Jeremias wird von seinen abziehenden Landsleuten geschmäht. In den Lüften erblickt man Gott Vater mit den himmlischen Heerschaaren, dem Volke Israels die Straße weisend, die es zu ziehen hat. — Vautier hat vor Kurzem ein neues Gemälde ausgestellt: „Der Alterthümler unter den Bauern", welches, mit glücklichem Humor entworfen und reich an komischen Motiven, nicht geringen Beifall findet.

Ein lebensgroßes Bildniß Ludwig Tieck's, gemalt von Professor Rösler, ist in der Gemäldehandlung von Sachse und Co. in Berlin zum Verkauf ausgestellt. Für Freunde und Verehrer des Dichters dürfte das auch in seiner künstlerischen Ausführung anziehende Bild ganz besonders von Interesse sein.

Personal-Nachrichten.

An Arthur von Rambergs Stelle, der einem Rufe nach München folgt, ist Hermann Wislicenus zum Mitglied der Kunstakademie in Weimar ernannt.

Der Historienmaler Robert Fleury ist an Stelle von Schnetz für die nächsten sechs Jahre zum Director der französischen Akademie in Rom ernannt. Zu seinem Nachfolger im Directorat der École des Beaux-Arts, ist Guillaume designirt.

Preis-Bewerbungen.

Das Städel'sche Institut in Frankfurt a. M. hat eine freie Concurrenz für den Entwurf eines neuen Galeriegebäudes ausgeschrieben, welches auf dem bisher von der zoologischen Gesellschaft inne gehabten Terrain errichtet werden soll.

Der Magistrat von München beabsichtigt, wie verlautet, für das neuzuerbauende Stadthaus eine Concurrenz eintreten zu lassen. Die Prämien für die drei besten Entwürfe sollen 2000, 1500 und 500 Gulden betragen.

Preis Bordin für 1867. Die französische Akademie der schönen Künste hat für den Preis Bordin (Goldene Medaille in Werth von 2000 Frs.) folgende Aufgabe gestellt:

„Rechercher et démontrer le degré d'influence qu'exercent, sur les beaux-arts, les milieux nationaux et politiques, moraux et religieux, philosophiques et scientifiques. Faire ressortir dans quelle mesure les artistes les plus éminents se sont montrés affranchis ou dépendants de cette influence."

Die Bewerber haben ihre Arbeiten bis zum 15. Juni 1867 an das Secretariat des Instituts einzusenden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Oesterreichische Kunstverein, der seine neuen Statuten vor die im Februar stattfindende General-Versammlung bringen wird und somit einer wesentlichen Umstaltung entgegensieht, gedenkt bereits in allernächster Zeit seine geschäftliche Basis, nämlich den Transit von Kunstwerken, namhaft zu erweitern. — Seit Jahren wiederholten sich die Aufforderungen in- und ausländischer Künstler, der Verein, dem die Ausstellungs- und Beschickungs-Modalitäten anderer Kunstinstitute geläufig sein müssen, möge die Bilder nicht blos für seine eigene Ausstellung spesenfrei halten, sondern dieselben auch spesenfrei auf mehrere Monate Losung (die nicht verkäuflichen für einen Turnus von Ausstellungen) übernehmen und an andere mit ihm in Verbindung stehende Vereine senden. Auf diese Weise würden die Kunstwerke zur größtmöglichen öffentlichen Anschauung und Verwerthung gebracht, die Vereine ihrer Sorgen für den nöthigen Bilderbezug, die Künstler ebenfalls mannigfacher Schwierigkeiten enthoben. — Nachdem nun auch mehrere Kunstinstitute des In- und Auslandes ein ähnliches Ansinnen gestellt haben, wird der Oesterreichische Kunstverein den Ein- und Ausgang der Bilder vorläufig für ganz Oesterreich in die Hand nehmen und so die Werke der mit ihm in unmittelbarer Verbindung stehenden Künstler an alle mit ihm associirten Vereine senden. Hoffentlich werden sich durch diese Vertheilung der Transportkosten die bisherigen Krebsschäden der meisten, vorzüglich der kleineren Kunstvereine, — nämlich die eigenen, allzugroßen Regie-Auslagen, welche wie Bleigewichte die künstlerische Seite ihrer Aufgabe belasten, — allmälig heilen lassen.

Eine Vorbildersammlung für Kunstgewerbe ist in Leipzig im Entstehen begriffen. Die Anregung dazu ist von dem Custos des städtischen Museums Dr. v. Zahn ausgegangen, welcher durch Schrift und Wort das öffentliche Interesse dafür zu gewinnen verstand. Die Mittel zur ersten Einrichtung dieser Anstalt, die in den lichten Räumen des Museums bis auf Weiteres Platz finden wird, sind zum großen Theile auf dem Wege der Privatsubscription zusammengebracht. Zunächst sind nur Mustervorlagen, die mittels Druck, Holzschnitt, Stich, Lithographie, Farbendruck, Photographie u. s. w. in einzelnen Blättern oder Sammelwerken herausgegeben sind, sodann auch Abgüsse und plastische Modelle für die Sammlung in Aussicht genommen. Dieselbe verspricht namentlich für alle mit dem Buchhandel in näherer oder entfernterer Beziehung stehenden Gewerbe, Buchdruck, Schrift- und Polytypenguß, Lithographie, Buchbinderei, Notenstecherei u. s. w. von Wichtigkeit und heilsamem Einfluß zu werden.

Die englische Nationalgalerie hat kürzlich zwei Gemälde erworben, die dem Hans Memling zugeschrieben werden und Theile eines Triptychons zu sein scheinen, ferner eine Madonna von Vittore Carpaccio, ein Votivgemälde, aus der Sammlung des Grafen Moncenigo in Venedig stammend. Der Kaufpreis für Letzteres betrug 3400 Pfd. St.

Kunstliteratur.

Eine Schrift über Peter v. Cornelius wird von Dr. E. H. Riegel in Berlin vorbereitet, der sich deßhalb an das Publicum mit der Bitte wendet, ihm Nachricht auch über das kleinste Blättchen von des Meisters Hand zu geben, das sich in öffentlichen Kunstanstalten oder im Privatbesitz befindet.

Von Overbeck's Pompeji erscheint eine zweite vermehrte und verbesserte Auflage (Verlag von W. Engelmann in Leipzig). Der erste Band ist bereits ausgegeben.

Das große Prachtwerk „Illustration of the palace of Westminster" ist kürzlich mit Ausgabe der zweiten Folge abgeschlossen. Es enthält eine große Anzahl in Stahlstich, Lithographie und Holzschnitt ausgeführter Abbildungen, nach den Zeichnungen des Architekten E. R. Holmes, mit beschreibendem Texte von Dan. Rubble.

M. Armengaud hat einen zweiten Band seiner Galleries publiques de l'Europe — der erste betraf die Galerien Roms und erschien 1859 — veröffentlicht. Den Inhalt bilden die italienischen Galerien von Genua, Turin, Mailand, Parma, Mantua, Venedig, Bologna und Pisa (Paris, Hachette & Co. geb. 85 Frcs.) Die Ausstattung ist höchst luxuriös, der Text dient den 230 Illustrationen des Werkes nur als Beiwerk und kann kaum Anspruch auf wissenschaftlichen Werth erheben.

Der von A. Andresen herausgegebene Deutsche Peintre-Graveur wird demnächst eine Fortsetzung von der Feder desselben sachkundigen Verfassers erhalten, welche unter dem Titel: „Die Deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrhunderts" bei Rud. Weigel in Leipzig erscheinen wird.

J. Fergusson ist damit beschäftigt seine verschiedenen baugeschichtlichen Schriften zu einem einzigen dreibändigen Werke zu verarbeiten. Der erste Band ist bereits im Handel.

Herman Grimm's kunstgeschichtliche Monatshefte „Ueber Künstler und Kunstwerke" werden nicht, wie Anfangs verlautete, zu erscheinen aufhören, sondern vielmehr in reicherer Ausstattung und mit erweitertem Umfange ihren zweiten Jahrgang beginnen.

Nagler's Künstlerlexikon, welches bekanntlich seit Jahren im Buchhandel fehlt, wird vom Verf. ganz neu bearbeitet in zweiter Auflage erscheinen. Wie verlautet, wird der erste Band noch im laufenden Jahre ausgegeben.*)

Zeitschriften.

Schasler's Deutsche Kunstzeitung (Dioskuren). 1866. No. 1 u. 2.
Die Illustration in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung. (Abdruck aus dem Werke „Die Schule der Holzschneidekunst von Max Schasler.) — Correspondenzen, Kritiken und Notizen.

The Art-Journal. 1866 January.
Liber memorialis. By Ph. G. Hamerton. — Modern painters of Belgium. Nr. I. Nicaise de Keyser. By J. Dafforne (illustr.). — Pictorial mosaic decorations for the South Kensington-Museum. — The Albert-Chapel in Windsor Castle. — Society of painters in Water-colours. — Historic devices and badges, (illustr.) — A substitute for woodengraving. (illustr.) — Bordeaux and its art-exhibition of 1865. — Royal Scottish academy. — Art in gold. — Obituary (F. J. Heim; Nanteuil Leboeuf; J. Stewart). — Art in Scotland, Ireland and the provinces. — Memories of the authors of the age: R. Southey. By S. C. Hall. (illustr.) — Glass: its manufacture and examples. By W. Chaffers. (illustr.) — The Chapter-house of Westminster Abbey. — Minor topics of the month. — Reviews. Beigegeben sind drei Stahlstiche nach T. Faed, R. Gavin und R. Monti.

Grenzboten. 1866. Nr. 1 u. 3.
Das Rauch-Museum in Berlin (mit einer Skizze über die künstlerische Wirksamkeit Rauchs).
Hans Holbeins d. J. neueste Biographie. (Ausführliche Besprechung des Woltmannischen Textes zum Holbein-Album.)

Unsere Zeit. 1865. Heft 12.
Die Entwicklungsgeschichte der Photographie, von K. Ruß.

Unsere Zeit. 1866. Nr. 1.
Johann Rint, der Bildschnitzer zu Linz.

Illustrirte Zeitung. 23. December 1865.
Skizze über Charles Gleyre nebst einer xylogr. Reproduction seines Gemäldes „Der Abend" (Les illusions perdues).

Neuigkeiten des ausländischen Kunsthandels.

Kupferstiche.

Luigi Sivalli (Schüler von P. Toschi, Akademiedirektor in Parma). Madonna mit dem heiligen Hieronymus nach Correggio. (In Florenz mit einem Preise gekrönt.)

Calamatta nach R. Fleury. 1) Colombo bei seiner Rückkehr von Amerika. 2) Galileo vor dem christlichen Gericht. Gegenstücke. (Besonders das erste gerade nicht sehr glücklich.)

Rollet und **Ledoux** nach A. Gendron. 1) Naples au 14. siècle. 2) Rome au 16. siècle. Gegenstücke. (Die Compositionen selbst, namentlich die zweite, ohne besonderen Werth.)

Allais nach Schopin. 1) Alcibiades bei Socrates. 2) Cornelia, die Mutter der Grachen, ihre Söhne als ihre Schätze preisend. Gegenstücke.

Gautier nach C. Comte. Heinrich III. und der Herzog von Guise (22. Dec. 1588).

C. Manigau nach Schopin. 1) David in Saul's Lager. 2) Simson und Delila. (Beides untergeordnete Arbeiten nach höchst mittelmäßigen Vorbildern.)

J. Scott nach Th. Faed. „Train up a child in the way it schould go." Genrebild.

Samuel Bellin nach Sand und Roberts. Der Gang nach Emmaus.

Aug. Blanchard nach J. Philip. Vermählung der Prinzeß Royal mit dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen. (Geistvolle und sorgfältige Reproduction des nicht tadellosen Originales.)

Aug. Blanchard nach W. P. Frith. „The Derby Day." (Sehr gefällig. Von überraschendem Fleiß.)

C. Mottram nach George Cole. „Pride and humility." Thierstück.

Sam. Cousins nach E. Landseer. „A piper and pair of nutcrackers."

Th. Landseer nach E. Landseer. „An event in the forest." Gegenstück zu dem früher erschienenen Blatt: „The lost sheep".

*) Soeben erhalten wir die Nachricht von dem am 20. d. Mts. in München erfolgten Tode Nagler's. Einen ausführlichen Nekrolog bringen wir in der nächsten Nr. d. Bl.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Carriere, M., Die Kunst im Zusammenhange der Culturentwicklung. Zweiter Band, a. u. d. T.: Hellas und Rom in Religion und Weisheit, Dichtung und Kunst. 8. Leipzig. Brockhaus. geh. 3 Thlr.

Lübke, W., Grundriss der Kunstgeschichte. 3. Aufl. gr. 8. br. $3^1/_3$ Thlr., in engl. Einb. $3^3/_4$ Thlr. Stuttg. Ebner & S.

Otte, H., Geschichte der deutschen Baukunst v. der Römerzeit bis zur Gegenwart. 3. Lfg. Lex.-8. br. $1^1/_3$ Thlr. Leipzig. F. O. Weigel.

Ritschl, F., Ino Leukothea, zwei antike Bronzen v. Neuwied u. München. gr. 4. geh. $1^2/_3$ Thlr. Bonn. Marcus.

Schnaase, C., Geschichte der bildenden Künste. I. Bd. 2. Aufl. Bearb. von C. v. Lützow. I. Abth. gr. 8. Düsseldorf. Buddeus Verlag. br. 1 Thlr.

Zahn, Alb. von, Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance. gr. 8. 1 Thlr. Leipzig. R. Weigel.

Fock, Anatomie canonique, ou le canon de Polyclete, mit 11 Tafeln und 2 Kupferstichen (Apollo von Belvedère und Venus von Milo). gr. Fol. Utrecht. Schmink & S. geb. 11 Thlr. 15 Sgr.

Kaiser, Curiosités du musée d'Amsterdam. Fac-simile-d'estampes de maîtres inconnus du 15e siècle. 1. Hälfte. 28 Tafeln (33 Abbildungen) in Kupfern. gr. Folio in Mappe. Ebenda. 23 Thlr.

Marionneau, Ch., Description des oeuvres d'art qui decorent les édifices publics de la ville de Bordeaux. Paris. Aubry.

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Kunstakademie.** Adolf Wenzel „Die Krönung König Wilhelm I in der Schloßkirche zu Königsberg" (Vergl. den Berliner Kunstbericht im Hauptblatt).

II. **Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate.** Zwei Landschaften von Eduard Hildebrandt: „An den Ufern des Ganges" und „ein Abend in den Tropen" (Vergl. den Berliner Kunstbericht im Hauptblatt). Landschaften von H. Ruths, Bennewitz von Löfen, Max Schmidt. — E. Teschendorff „Nach der Andacht". — Plockhorst, „Christus der Magdalena erscheinend".

III. **Sachse's permamente Ausstellung.** Bilder französischer und belgischer Schule aus Goupil's Besitz: J. Czermak (Schüler Gallait's) „Eine Razzia in der Herzegowina". Henri Scheffer „Charlotte Corday".*) Genrebilder von Fischel, Cabaillot („Faites le beau"), Toulmouche u. Girardet „Weinernte in Savoyen". — Ary Scheffer „Nach der Schlacht" (Skizze). — Adalbert Begas „Weibliches Bildniß".

IV. **Karfunkel's Centralausstellung.** David de Noter (Brüssel) Stillleben. J. Carolus (Brüssel) „Die Ueberraschung". Serrure „Preisschießen". Anselm Feuerbach (Rom) „Bianca Capello". — W. Camphausen „ein Ordonnanzritt. — E. Hübner (Düsseldorf) „Auf der Brandstätte". Ed. Schleich (München) Landschaft. — J. Lange (München) „Partie am Königsee". Marinen von Th. Weber und Hoguet. — Joh. Fay (Düsseldorf) „Der Federviehhändler". — Fünf Bilder von Frau Jerichau-Baumann (Kopenhagen) darunter: „Netzestrickerin" und „der Fischer im Sturm". — Paul Kießling (Rom) „Das Mädchen aus der Fremde" und „Dithyrambe. — Fr. Overbeck (Rom) „die sieben Sacramente" (seit dem 13. ausgestellt).

V. **Kunsthandlung von Lepke.** E. Kraus „der Besuch". Paul Meyerheim „Affen-Banket" (das Gegenstück, Gerichtssitzung von Affen, bereits verkauft). C. Becker „Im Vorzimmer". — G. Richter, Studienkopf. — F. Werner, „Der Naturforscher". — F. Voltz, Thierstück. — Brendel, Landschaft mit Schafen. — O. Achenbach, „Straße in Neapel". Landschaften von O. und A. Achenbach, Leu, Pope, Diaz, Feurmois, Isabey, E. Hildebrandt, C. F. Lessing.

*) Eine dem Original an Dimension nur wenig nachstehende, in der Detailausführung demselben vielleicht überlegene Wiederholung des bekannten im Luxembourg befindlichen Gemäldes, vom Jahre 1858. Die permamente Ausstellung von Sachse und Co., welche seit Jahren der Einführung bedeutender Gemälde des Auslandes eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, hat auch dieses Bild käuflich erworben.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Mit einer Beilage von der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig und einer anderen von der Verlagshandlung.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

16. Februar.



Nr. 3 u. 4.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien**: P. Kaeser und K. Czermak, in **München**: E. A. Fleischmann.

Die Böhm'sche Kunstauktion in Wien.

(Schluß.)

V. Oelgemälde. Bei diesen zeigte es sich, daß das Prinzip der raffinirteren Kunstliebhaberei, nur auf Bilder ersten Ranges, für diese dagegen viel zu bieten, die Meister zweiten und dritten Ranges aber wenig zu berücksichtigen, sich auch in Wien, wie es in London und Paris der Fall ist, Bahn breche. Gute, aber nicht außerordentliche Gemälde von Artois, Bourguignon, van Goyen, Momper, Teniers d. ä. u. A. gingen zu sehr niedrigen Preisen weg, dagegen entbrannte ein heißer Kampf um die zwei Hauptstücke, einen herrlichen Dürer und ein ungemein liebliches Bildchen von Schongauer. Das erstere Bild, Christus am Kreuz in dem Momente, als er mit gegen Himmel erhobenen Augen die Worte ruft: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist", gehört, was Tiefe der Empfindung, ergreifenden Ausdruck und vollendete Durchführung anbelangt, unstreitig zu den herrlichsten Werken des großen Künstlers, dabei ist es von trefflicher Erhaltung (gemalt 1500, 7½ Zoll hoch, 6 Zoll breit); dieses Juwel wurde nach vielen Angeboten von verschiedenen Seiten endlich um 4000 Fl. für die Gemälde-Galerie in Dresden erstanden, der es zur nicht geringen Zierde gereichen wird.*) Das M. Schön'sche Bild, Maria mit dem Christkinde und dem h. Joseph (10 Zoll hoch, 6½ Zoll breit) ist nicht über allen Zweifel bezüglich der Echtheit erhaben, aber von so idealer Schönheit, feinem Ausdruck und meisterhafter Durchführung, daß es sicher von einem Meister erster Größe herrührt; wir wüßten aber keinen, mit dem es mehr Verwandtschaft hätte, als mit den Schöpfungen des seelenvollen Schongauer. Es wurde von der kaiserl. Galerie im Belvedere um 1200 Fl. angekauft. Unter den übrigen Bildern sind ein sehr vollendetes Damenporträt von Gonzales Coques, zwei Tafeln, Katharina und Bernhard von Nicolo Alunno da Fuligno (bezeichnet mit dem Namen und 1497, verkauft um 211 Fl.), eine warmtönige Landschaft von Orizonte (dem C. Poussin zugeschrieben), zwei treffliche Canaletto, Hunde von Jean le Ducq (früher in der Eßterhazy'schen Galerie befindlich), ein Stillleben von Kalf, mehrere Tintoretto's hervorzuheben, unter den 26 Miniaturporträts in Oel (Abtheilung VI) das Brustbild der Maria Ruthen, vermuthlich von van Dyck's Hand.

Die VII. Abtheilung umfaßte die antiken Bildwerke, vertreten durch eine Reihe sehr ausgezeichneter ägyptischer Bronzen (darunter ein prachtvoller Apis mit der Mondscheibe und Gravirungen, 3½ Zoll hoch, verkauft um 400 Fl.), Terracotten, Gefäße, römische und etruskische Bronzen und geschnittene Steine. Die Glanzpunkte dieser Partie waren nebst dem erwähnten Apis ein Marmorrelief mit dem belorbeerten Kopf des Augustus von der höchsten Vollendung (8½ Zoll hoch, erstanden vom kaiserl. Antikenkabinet), und die in Holz geschnittene und bemalte Maske einer jugendlichen Aegyptierin aus der besten Kunstepoche, von hoher Anmuth, ebenfalls vom kaiserlichen Antikenkabinet um 102 Fl. angekauft. Von geschnittenen Steinen waren die vorzüglichsten: ein Kopf des älteren Drusus (Chalcedon-Camee), ein an die Säule gebundener, wehklagender Amor, eine Omphale mit dem Spinnrocken, ein sitzender Amor, der sich einen großen Helm auf's Haupt setzt und zwei ringende Amoretten, die beiden ersteren vom k. k. Antikenkabinet, die übrigen von verschiedenen Privaten er-

*) Vergl. die unten folgende Dresdner Korrespondenz.

standen. Der verhältnißmäßig hohe Preis, den die allerdings sehr guten Cinquecento-Steine erreichten, dürfte wohl zum Theil auf Rechnung der herrschenden Mode, welche geschnittene Steine für Damen-Toiletten sucht, zu setzen sein. Unbedeutend waren die Münzen und Medaillen (unter letzteren mehrere alte Bleiabgüsse); die Partie der mittelalterlichen und neueren Bronzen enthielt einen höchst interessanten, unbekrönten, byzantinisirenden Christus, vielleicht eine deutsche Arbeit des XII. Jahrhunderts mit der wundervollsten Patina überzogen, und einige alte Vortragkreuze; die der orientalischen Bronzen treffliche indische und japanische Gefäße, mit höchst charakteristischem Laubwerk geschmückt.

Wir übergehen die 52 Elfenbeinarbeiten, die außer einigen Diptychon-Täfelchen nichts Erhebliches aufwiesen, um von dem Schwerpunkt der ganzen Sammlung, den Holzskulpturen (VIII. Abtheilung), welche das höchste Interesse erregten, zu sprechen. Das hervorragendste Werk waren zwei Büsten aus Birnbaumholz von 4 Zoll Höhe, das Bildniß eines unbärtigen Mannes im Pelzkleide, mit Haarnetz und breitem, geschlitzten Baret und einer Frau mit steifem Schleier, angeblich die Porträts Karl's des Kühnen und seiner Gemahlin, eine Bestimmung, der wir nicht beipflichten können; denn, obgleich eine entfernte Aehnlichkeit der männlichen Büste mit den Bildern und Medaillen dieses Fürsten nicht zu leugnen ist, so machen sich doch manche Bedenken geltend. Die Lebendigkeit und Detailcharakteristik lassen keinen Zweifel übrig, daß der Künstler nach dem Leben gearbeitet, das Original vor sich gehabt und daß er selbst einer Zeit angehört habe, in welcher das Porträt in realistischer, das Individuum bis auf die kleinsten Züge in seiner Einzelerscheinung auffassender Darstellungsweise schon völlig entwickelt war. Hiernach und dem Costüme zufolge dürften die Bildwerke kaum vor 1530—1540 zu setzen sein, mithin wohl 60—70 Jahre nach Karl dem Kühnen. Welche Meisterhand sie geschaffen, läßt sich freilich schwer bestimmen, aber die Ansicht Böhm's, der sie Holbein dem Jüngeren zuschrieb, hat jedenfalls mehr Berechtigung als die oben angeführte Bezeichnung. Das Eine steht fest, daß die Büsten das Höchste sind, was je in dieser Art geleistet wurde und daß kein Museum der Welt etwas gleich Vollendetes besitzt. Nach langem Kampfe, den zuletzt die Kunsthändler Georg Plach in Wien und Clement aus Paris miteinander ausfochten, wurden die Büsten dem Ersterem, der sie seither an Baron Rothschild in Wien verkauft hat um den Preis von 11,810 Fl. (inclusive des zu entrichtenden fünfprocentigen Zuschlags 12,400 Fl.) zugeschlagen.

Von nicht geringerer künstlerischer Bedeutung waren ferner sieben $2^1/_2$ Zoll hohe Täfelchen mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte, in flachem Relief, vollständig im Charakter Holbein's und nicht unwahrscheinlicher Weise von diesem Künstler geschnitten, in Ausdruck und zarter Durchführung gleich vollendet; auch diese erstand Herr Plach um 1976 Fl.*) Von besonderem kunsthistorischen Interesse waren auch zwei Schächer, 4 und 6 Zoll hohe, runde Figürchen, sehr lebendig, obwohl übertrieben in der Bewegung, ungemein fleißig ausgeführt, ungefähr aus der Mitte des XV. Jahrhunderts (Ersteher Herr Plach um 421 Fl.), ferner drei nackte Modellfiguren: Mann, Frau und Kind, im Charakter der Figuren in Dürer's Proportionslehre und auch in der Ausführung diesem Meister nahe verwandt (gekauft von Herrn Clement für 820 Fl.), ein Adam in der Art Tilman Riemenschneider's (106 Fl.) und ein späterer von üppiger Formenfülle, $9^1/_2$ Zoll hoch, sehr durchgeführt, aber schon etwas materiell, die Mache den geistigen Inhalt überwiegend (erstanden vom österreichischen Museum für Kunst und Industrie um 1525 Fl.), ein Christus am Kreuz mit einer Art Turban um den Kopf und merkwürdigerweise ohne Schamtuch, aus der Zeit Dürer's (gekauft von derselben Anstalt für 459 Fl.), endlich Maria und Johannes von der Darstellung der Kreuzigung, treffliche, ungemein ausdrucksvolle Figuren von 1 Fuß Höhe, um 1500 gearbeitet (für die kais. Ambraser-Sammlung erstanden um 231 Fl.). Von kleineren Bildwerken in Holz waren besonders einige treffliche Porträt-Medaillons gesucht, deren jedes über 200 Fl. ging; ein Mascaron von $1^1/_2$ Zoll Höhe, ein phantastischer Thierkopf mit Widderhörnern (wahrscheinlich ein Beschlägstück) voll Leben und Charakter wurde mit 202 Fl. bezahlt.

Von den Bildwerken aus Stein (IX. Abtheilung) sind eine $8^1/_4$ Zoll hohe Madonna mit dem Kinde, aus Bernstein im XVI. Jahrhundert rund geschnitten (239 Fl.) und ein kleines Relief in Kelheimerstein, die Stärke darstellend, in der Art Sebald Beham's (106 Fl.) hervorzuheben.

Die X. Abtheilung, Majolica, Email, Porzellan, enthielt nebst guten chinesischen und japanischen Arbeiten einige treffliche Figuren und Gruppen von weißem, glasirten Porzellan, Wiener Fabrikate aus dem vorigen Jahrhundert; die XI. Abtheilung, Glasarbeiten, mehrere grau in grau ausgeführte Tafeln mit Scenen aus der Geschichte des verlorenen Sohnes und heiligen Darstellungen, aus dem XV. Jahrhundert. Unter den Silbergegenständen (Abtheilung XII) zeichneten sich besonders zwei getriebene Figürchen, Petrus und Andreas, $2^1/_4$ Zoll hoch, aus dem Ende des XV. Jahrhunderts durch fein empfundenen Ausdruck, schönen Faltenwurf und präzise Arbeit aus.

Manches Bemerkenswerthe boten auch die folgenden drei Abtheilungen: Waffen, Geräthe für den häuslichen Gebrauch, Bijouterien und Möbel,

*) Gegenwärtig im Besitze des Herrn v. Morpurgo in Triest.

so ein schön geätztes Modell einer Rüstung zum Fußkampf, 14 Zoll hoch (Ambraser-Sammlung, 100 Fl.), ein in Gold montirtes persisches Eßbesteck mit den reichsten, geschmackvollsten Ornamenten (311 Fl.), seine Vieux-laque-Arbeiten, endlich mit reichem Schnitzwerk oder eingelegter Arbeit geschmückte Kästchen.

Die für Wien epochemachende Versteigerung ergab ein Gesammterträgniß von nahezu 70,000 Fl. Leider hat die österreichische Hauptstadt dadurch eine ihrer ausgezeichnetsten, für das kunstgeschichtliche Studium jedenfalls ihre lehrreichste Privatsammlung verloren. **E. v. S.**

Korrespondenzen.

Berlin, 12. Februar.

⨯ Drei, bei der engeren Konkurrenz zur Ausschmückung des Schwurgerichtsaales in Elberfeld, eingereichte Entwürfe von A. Baur, G. R. Elster und Stürmer, waren unlängst im Akademiegebäude ausgestellt. Es erregte allgemeine Verwunderung, daß die Kommission sich zu Gunsten des Baur'schen Projektes entschieden, das allerdings Talent zeigt, aber gegen welches sich dennoch sehr gewichtige Einwendungen machen lassen. Baur hat das jüngste Gericht zum Gegenstand gewählt, was praktisch gerechtfertigt ist, weil es, allgemein verständlich, seine Wirkung nicht verfehlt. Von dem, was man gewöhnlich bei dieser Darstellung sieht, weicht Baur, wohl um nicht zu katholisch zu sein, erheblich ab. Aber die Art, wie der Künstler dabei verfährt, leidet an großer Unklarheit des Gedankens. Rechts von Christus, welcher sehr typisch aufgefaßt ist, kniet Gabriel, flehend als Engel der Gnade, links steht Michael, als Engel der Strafe, mit erhobenem Schwert. Auf der Seite des Gabriel sind die bußfertigen Sünder der Bibel, Adam, David, Magdalena, der verlorene Sohn, welcher die Versöhnung mit seinem Vater auf ziemlich unpassende Weise bei Gelegenheit des jüngsten Gerichtes feiert, zu sehen; auf der Seite des Michael bemerkt man verschiedene Verdammte, welche Mord, Unzucht, Diebstahl u. s. w. darstellen sollen; gewiß eine sehr schiefe Gegeneinanderstellung. Ueber den beiden Gruppen erblickt man außerdem die hier sicherlich sehr unpassend angebrachten Schächer am Kreuz, der eine von Engeln losgelöst und eine unerträglich schwimmende Bewegung gegen den Heiland machend, der andere sich unter den Teufeln krümmend, die ihn ergreifen. Der Künstler ist in den Fehler verfallen, welcher jungen Talenten naheliegt, nämlich zuviel zu geben. Tüchtigkeit in der Formgebung, Kraft in der Farbe und manche anderen Vorzüge können ein durchaus unrichtig gedachtes Bild nicht zu einem gelungenen machen. Merkwürdig ist namentlich wie wenig die Auffassung des Malers gerade für die besondere Bestimmung paßt. Wir sehen kein Gericht, welches verurtheilt und freispricht, sondern der Verdammung der Schuldigen ist die Begnadigung der Reuigen, die aber gleichfalls Schuldig sind, entgegengesetzt. Solch ein Bild würde vielleicht für eine Kirche passen, da nach kirchlicher Anschauung die Menschen allzumal Sünder sind, aber nimmermehr für den Saal eines Schwurgerichtes.

Die Skizze von Elster macht schon dadurch einen weit befriedigenderen Eindruck, daß der Maler die mäßig hohe aber sehr breite Wandfläche, welche Baur im Ganzen benutzt hat, architektonisch einzutheilen wußte. Auch er will Gott als höchsten Richter zeigen, aber nicht am Ende aller Tage, sondern im irdischen Gericht selbst, durch welches er seinen Willen offenbart. Einer der Richter ist vorgetreten und bricht den Stab über den Schuldigen, der nun auch innerlich zusammenbricht, während der losgesprochene Unschuldige seiner jubelnden Familie zurückgegeben wird. Christus zwischen Engeln erscheint in der Höhe. Befände er sich in einer Lünette, für welche hier in Folge der architektonischen Bedingungen kein Raum ist, so ließe sich nichts dagegen einwenden. So aber hat man Ursache zu fragen, weshalb uns das als ein Transcendentes vor Augen gestellt wird, was sich immanent in dem Vorgange selbst aussprechen soll, und das auch thut. Man kann zur Entschuldigung nur anführen, daß der Künstler diese Erscheinung wegen der biblischen Nebenbilder braucht, welche in der Vertreibung aus dem Paradiese die göttliche Strafe, im verlorenen Sohn die göttliche Gnade, dem göttlichen Gericht an die Seite stellen. Das Mittelbild ist vielleicht in manchen Zügen zu theatralisch; sonst verdienen die Klarheit der Anordnung, die Schönheit der Komposition, der Adel in den Linien große Anerkennung, so daß der Spruch der Kommission uns unbegreiflich scheint. Aber man ist bei Konkurrenzen derartige Unbegreiflichkeiten schon gewohnt.

Unter den neuen Arbeiten einheimischer Künstler, die in jüngster Zeit auf hiesigen Ausstellungen zu sehen waren, hat wohl nichts so sehr Aufsehen gemacht als zwei Affen-Bilder von Paul Meyerheim, Banket und Gerichtscene; die auf seltener Kenntniß beruhende unvergleichliche Charakteristik der Thiere, mit Humor gepaart, sowie die Kraft der Färbung, welche nichts Anderes neben sich bestehen ließ, bilden ihre Vorzüge. Sie wurden bei Lepke ausgestellt, wo auf kurze Zeit auch ein Genrebild von Kraus, junge Damen bei einer Visite, zu sehen war, das zu seinen feinsten und geistvollsten Arbeiten gehört.

In Sachse's Ausstellung verdient namentlich ein weibliches Bildniß, Kniestück, von Adalbert Begas Beachtung, der erst in letzter Zeit als Maler hervortrat, durch Copien nach venetianischen Bildern, wie durch mehrere Bildnisse ein gründliches Studium der alten Meister bewies, aber mit diesem neuen Werke die früheren übertrifft und neben der günstigen Einwirkung seiner Vorbilder gleichzeitig eine größere Unabhängigkeit gegen dieselben zeigt.

Daß jetzt Overbeck's „sieben Sacramente" in Karfunkel's Centralausstellung zu sehen sind, kann man ein Ereigniß für Berlin nennen. Wir sehen davon ab, diese Schöpfungen ausführlicher zu besprechen, weil die Berücksichtigung fremder Erscheinungen in Berlin außerhalb der Grenzen unseres Referat-Programmes liegt; wie uns scheint, das einzige Mittel, um bei den Berichten von verschiedenen Orten her die unzweckmäßigen Wiederholungen zu vermeiden. Das mag aber hervorgehoben werden, daß selbst in Berlin, wo sicherlich für Overbeck's Richtung die wenigste Sympathie herrscht, dennoch diese Werke ihren Eindruck nicht verfehlen. Und in der That scheint hier der große Meister zu aller Schönheit und Ursprünglichkeit seiner Jugend zurückgekehrt, während sonst in seinen späteren Bildern das dogmatische Element zu sehr das künstlerische überwog.

Wie Overbeck so hat sich auch Cornelius die Frische der Jugend bis in das Greisenalter bewahrt. Er ist unausgesetzt mit den Kartons zu seinen Friedhof-Kompositionen beschäftigt. Im Frühling 1865 hatte er das Mittelbild der Westwand vollendet: die Erscheinung des Auferstandenen, in dessen Wunde Thomas seine Finger legt, sicherlich zu seinen mächtigsten Schöpfungen gehörend. Jetzt arbeitet er am Mittelbild der Südwand, welches die erste Predigt der Apostel am Pfingsttage darstellt. Auch diese Komposition hat durch bedeutende Abänderungen gegen den ersten Entwurf in großartiger Weise gewonnen.

Weimar, Ende Januar.

S. C. Bei der am Vororte Weimar Ende des Monats December vorgenommenen Neuwahl des Vorstandes der deutschen Kunstgenossenschaft wurden gewählt: Maler Professor Martersteig zum Vorsitzenden, Maler Professor Michelis zu dessen Stellvertreter, Architekt Dr. Stegmann zum Schriftführer, Landbaumeister Scheffer zu dessen Stellvertreter, Maler Lieber zum Kassirer, Maler Professor Hummel zu dessen Stellvertreter. Zunächst dürfte sich der Vorstand mit dem diesjährigen Kongreß zu beschäftigen haben, welcher in Cassel, wahrscheinlich während der Tage vom 9. bis 12. August, abgehalten werden wird.

An der Großherzoglichen Kunstschule wird seit dem neuen Jahre neben den bisher üblichen Vorlesungen über Kunstgeschichte (Dr. v. Schorn), Perspective (Maler Jäde), Kostümkunde und Proportionslehre (Professor Döpler) auch über Architektur und Ornamentik gelesen. Dem Architekten Dr. Stegmann wurden diese Vorlesungen übertragen und es sind dieselben fleißig besucht. An Stelle des Malers Niessen ist H. Wislicenus als Lehrer im Aktsaal getreten; vom Großherzog wurde demselben das Prädikat „Professor" verliehen. Ueber einen Ersatz des Professors v. Ramberg, welcher Ostern dem Rufe nach München folgt, verlautet noch nichts.

Die permanente Ausstellung fängt erst jetzt wieder an, einiges Interesse zu bieten. Zwei Landschaften von Michelis, welche eben ausgestellt sind, „Mondschein, Motiv vom Kieler Hafen" und „Abendlandschaft" sind von vortrefflicher Wirkung, schön in der Stimmung ist besonders die letztere. Ein landschaftlicher Karton „Waldausgang" von F. Kanoldt verräth ein strebsames Talent und den Schüler Prellers. Vom ersten Februar an kommen die vorzüglichen Kunstwerke, welche zur Salzburger Kirchenbaulotterie geschenkt wurden, nach und nach zur Ausstellung.

Dresden, Ende Januar.

c. c. Unsere Kunstwelt beschäftigt gegenwärtig auf's lebhafteste die Acquisition, welche die k. Gemäldegalerie an einem aus der Böhm'schen Versteigerung in Wien stammenden Werke Albrecht Dürer's gemacht hat. (Vergl. oben den Auktionsbericht.) Es stellt Christus am Kreuze dar und ist mit der Jahreszahl 1500 bezeichnet. Das Bild trägt den unverkennbaren Stempel des Dürer'schen Genius, und da der Meister nicht eben reich in unserer Sammlung vertreten ist, so erscheint die Erwerbung des Bildes als eine dankenswerthe Bereicherung der Galerie. — Von Interesse war auch ein Altarschrein aus der in einer sächsischen Enclave unweit Gera gelegenen Kirche zu Niebra, welcher, nachdem er im Auftrage unseres Königs restaurirt worden, einige Tage hier ausgestellt war. Der dem 15. Jahrhundert angehörende Schrein bezeugt von Neuem, welche Schätze, besonders was derartige Schnitzwerke anlangt, noch in sächsischen Kirchen verborgen sind. In dem Schreine erblickt man unter flachen Baldachinen auf blauem und goldnem Grunde acht geschnitzte reich vergoldete und bemalte Figuren. Die zwei größeren Figuren in der Mitte stellen in einer Gruppe die Krönung der Jungfrau Maria dar; die übrigen Figuren rechts und links dieser Mittelgruppe zeigen in ruhiger statuarischer Haltung an ihren Attributen erkenntliche heilige Männer und Frauen. Der Schrein wird von zwei Flügeln geschlossen, die auf der äußeren Seite vier Gemälde tragen und zwar die Verlobung der Maria, die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung. Die Krönung des Altars bilden drei Baldachine, unter deren mittelstem, höchstem die Madonna steht, ihr zur Seite unter den beiden andern Baldachinen knieen zwei dienende Engelgestalten. Während ein reiches Blattwerk die übrigen Darstellungen umrahmt, ist die Ornamentik der kleinen Predella unterhalb des Schreines nur aufgemalt. Die beiden Bilder der Predella enthalten den Kindermord und Anna und Maria mit dem Christuskinde. Die Darstellungen zeigen meist lebensvolle, warm empfundene Motive. In den geschnitzten Figuren sind drei verschiedene Künstlerhände wahrzunehmen; am wenigsten gelungen will die größere Mittelgruppe, mit Ausnahme

des Cherubimhintergrundes, erscheinen, am glänzensten dagegen die drei Figürchen in der Krönung: die Madonna mit den zwei Diakonen. Ein besonders in die Augen fallender Vorzug des Werkes ist der klare, trefflich entwickelte Aufbau des Ganzen, das feine Gefühl für Anordnung und schöne Benutzung des Raumes, wie das in eine wohlthuend harmonische Einheit gebrachte lineare Leben der Komposition. Bei dem überhaupt schadhaften Zustande des Schreines waren die Schwierigkeiten, die sich der Restauration entgegenstellten, nicht gering; doch hat sie der auf dem Gebiete kirchlicher Kunst vortheilhaft bekannte Historienmaler, Karl Andreä, dem das Restaurationswerk anvertraut war, mit Glück und Geschick überwunden. — In der permanenten Ausstellung unseres Kunstvereins sahen wir in letzter Zeit drei treffliche Kreidezeichnungen von Prof. Schurig nach Gemälden hiesiger Galerie und zwar Rafaels „Madonna di San Sisto", die sogenannte „Maria von Aegypten" des Ribera und Maria nebst dem Christuskinde aus der „Nacht" von Correggio. Die Zeichnungen sind in der Größe der Originale in Medaillonform ausgeführt. Mit großer Feinheit sind die eigenthümlichen Schönheiten der Originale nachempfunden und meisterlich wiedergegeben. Mit Recht gelten, wenigstens in sachverständigen Kreisen, unter den photographischen Nachbildungen von Bildern hiesiger Galerie die nach Schurig'schen Zeichnungen ausgeführten für die gelungensten. Die drei genannten Zeichnungen sind in den Besitz des hiesigen photographischen Ateliers von F. und O. Brockmann übergegangen. Ferner zog ein vom Prof. Gonne gemaltes Bildniß des verstorbenen Sängers Schnorr v. Carolsfeld als „Lohengrin" die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher auf sich. Noch brachte zum Besten eines Waisenhauses in Bethlehem der Aquarellmaler Werner aus Leipzig die Früchte einer Studienreise in den Orient hier zur Ausstellung; neben dem gegenständlichen Interesse, welches die zahlreichen Landschaften, Architekturen und Genrescenen aus Palästina, Syrien und Aegypten in dem Beschauer wachriefen, bekunden die ausgestellten Blätter einen gewandten Techniker, der die spröde Aquarellfarbe in virtuosester Weise beherrscht. Endlich sei noch eine Landschaft von K. F. Lessing in Karlsruhe genannt, welche im Magazin eines hiesigen Kunsthändlers ausgestellt war. Dieselbe, mit einer kriegerischen Staffage, war gut gestimmt, nicht ohne Feinheit in einzelnen Tönen und wußte das Interesse der hiesigen Kunstfreunde zu fesseln. Letzteres um so mehr, als man hier nur höchst selten Gelegenheit gefunden hat, den genannten Meister als Landschaftsmaler kennen zu lernen.

Nekrologe.

Sn. **Gibson, John,** der bedeutendste englische Bildhauer der Gegenwart, geb. zu Conway (Wales) 1791, starb am 27. Januar d. J. in Rom. Der Sohn mittelloser Eltern, genoß er keinen regelmäßigen Unterricht und sein frühzeitiges Talent blieb anfangs ohne jede Pflege und Förderung. In Liverpool waren die Holz- und Kupferstiche in den Schaufenstern die erste Anregung zu seinen späteren Kunststudien. Zu arm, um sich Vorlegeblätter zu kaufen, kopirte er, was er in den Läden sah, aus dem Gedächtnisse zu Hause, und lief dann zurück zu den Originalen auf der Straße, um die nöthigen Verbesserungen vorzunehmen. Weil er nun einmal Künstler werden wollte, gab ihn der Vater zu einem Holzschneider in die Lehre, dem das außerordentliche Talent seines Lehrjungen nicht lange verborgen blieb. Das Einzige, was dieser für ihn thun konnte, war, daß er ihn von sich ließ, als ein Kunstfreund, Namens Francis, selbst Bildhauer, sich erbot, ihn zu sich zu nehmen. Bei Francis lernte ihn Roscoe kennen, der nicht wenig zur höheren Ausbildung seines Kunstsinnes beitrug und ihm schließlich die nöthigen Geldmittel zu einer Reise nach Rom verschaffte. Dort wurde er (1817) von Canova, an den Roscoe ihn empfohlen hatte, aufs herzlichste aufgenommen. In Canova's Atelier hat er auch bis zu dessen Tode (1822) gearbeitet, und Canova war es, der ihm die erste größere Bestellung verschaffte (Mars und Cupido, im Besitze des Herzogs von Devonshire). Dem Einflusse Thorwaldsens, in dessen Atelier er nach Canova's Tode eine Zeitlang thätig war, ist es wohl zu danken, daß Gibson sich einigermaßen von der weichlichen und ins Süßliche fallende Richtung seines ersten Lehrers frei machte und sich enger an die Antike anschloß, wenn auch der in der englischen Natur begründete Zug zur affektirten Grazie und zur spielend genrehaften Auffassung den meisten seiner Schöpfungen eigenthümlich blieb. Er lebte bis zum Jahre 1844 in Rom, wohin er in späteren Jahren zurückkehrte, um hier sein Leben zu beschließen. Die überwiegende Mehrzahl seiner Werke, deren Stoffe meist der griechischen Mythe entlehnt sind, gehört der Genreplastik an; so Amor mit dem Schmetterling, Amor, als Hirt verkleidet, Psyche von Zephyrn getragen, Nymphe, ihre Sandalen befestigend, Hylas mit den Nymphen, Blumenspendende Flora, u. s. w. Von seinen größeren Monumentalwerken sind die Marmorstatue der Königin Victoria im Buckinghampalaste zu London und das Standbild des Ministers Huskisson in Liverpool als die bedeutendsten zu nennen.

Sn. **Harvey,** William, geb. 1796 zu Newcastle on Tyne, starb in Prospect Lodge, Richmond, am 13. Januar. Er war einer der rüstigsten und geistvollsten Illustrationszeichner, die England während der letzten Decennien aufzuweisen hatte. In der Absicht, sich der Holzschneidekunst zu widmen, welche in England im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts bekanntlich zuerst einen ganz neuen Aufschwung nahm, der mit der Erfindung der Schnellpresse in ursächlichem Zusammenhange steht, trat er bei dem berühmten Xylographen Thomas Bewick, dem Neubegründer des Formschnittes, in die Lehre und wurde bald dessen Lieblingsschüler. Dem strebsamen Jüngling genügte aber die blos nachbildende Thätigkeit auf die Dauer nicht. Er ging deßhalb 1817 nach London, wo er gleichzeitig mit Eastlake ein Zögling Haydons wurde. Obwohl er sich auch der Oelmalerei befleißigte, so wandte sich seine Vorliebe doch dauernd der Bücherillustration zu, und mit gewandter Hand und leichter Er-

findungsgabe hat er eine zahllose Menge Holzzeichnungen angefertigt. Am meisten bekannt ist er vielleicht aus Knight's pictorial Shakespeare, am besten zu schätzen aus seinen originellen und höchst charakteristischen Zeichnungen zu Lane's Bearbeitung von Tausend und einer Nacht (Arabian nights).

* **Löffler,** August, geb. zu Augsburg, einer der trefflichsten deutschen Landschaftsmaler, gleich geachtet als Mensch wie als Künstler, starb zu München am 19. Jan. im 44. Lebensjahre. Anfangs durch Heinrich Adam, dann unter Karl Rottmann's Einfluß gebildet, that er sich zuerst durch einen Karton, „Die wilde Jagd" und später durch seine Mitwirkung an dem unter Halbreiter's Namen bekannten „Oelberg-Panorama", welches gegenwärtig, als Geschenk des jüngstverstorbenen Königs Max II. von Bayern, im Lateran zu Rom sich befindet, rühmlich hervor. Durch diese Arbeit war die Sehnsucht nach dem Orient in ihm erweckt. Nachdem er schon früher Triest und Oberitalien bereist, brachte er die Jahre 1850 und 1851 an den heiligen Stätten der biblischen Geschichte und in Aegypten zu und widmete, auf einer dritten Fahrt nach dem Süden (1853), Athen und dem Inneren Griechenlands ein tief in Natur und Geschichte eindringendes Studium. Zahlreiche Wand- und Staffeleigemälde, Kartons und Skizzen waren die Früchte dieser langjährigen Reisen. Einige von Löffler's Bildern, darunter Ansichten von Betlehem und Damaskus, finden sich in der Wilhelma bei Stuttgart. Zwei und dreißig seiner Blätter aus dem Orient ließ der Lloyd in Triest unter dem Titel: „Der malerische Orient", mit deutschem und französischem Text, in Stahlstich publiciren. Vier stereochromische Wandgemälde, 14 Fuß lang und 7 Fuß hoch, die vier Hauptmittelpunkte der alten Welt, Memphis, Jerusalem, Athen und Rom darstellend, schmücken einen Saal des Badetablissements in Kochel am Kochelsee. Ein noch größeres Gemälde ähnlicher Art endlich führte Löffler vor Kurzem im Auftrage des Herrn v. Hirsch in Brüssel aus. Eine virtuose Beherrschung der Mittel, ein scharfer Blick für den eigenthümlichen historischen Reiz der orientalischen Natur und in seinen besten Werken der große monumentale Zug der Schule Rottmann's bilden seine hauptsächlichen Vorzüge. Als ein liebenswürdiger bescheidener Gesellschafter überall gern gesehen, folgte er im letzten Herbst der Einladung einer befreundeten Familie in Schlesien und hier scheint sich das Lungenleiden, das vielleicht versteckt in ihm lag, zuerst in besorgnißerregender Weise gezeigt zu haben. Nach mehrmonatlicher Krankheit, die nur bisweilen einen schwachen Hoffnungsschimmer ließ, ist er in der Blüthe seiner Künstlerkraft dahingeschieden.

Sn. **Nagler,** Georg Kaspar, der bekannte Verfasser des „Künstlerlexicons", wurde am 6. Janur 1801 geboren, und starb am 20. Januar d. J. in München. Schon in seinen ersten Studienjahren richtete er mit Vorliebe sein Augenmerk auf die Geschichte der bildenden Kunst und sammelte mit großem Eifer nach und nach die Materialien zu seinem allgemeinen Künstlerlexicon oder „Nachrichten von dem Leben der Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Formschneider ꝛc.", dessen Herausgabe er sich zur Lebensaufgabe gemacht. Dasselbe begann im Jahre 1835 zu erscheinen und wurde, ein Zeugniß deutschen Fleißes und deutscher Ausdauer, im Jahre 1853 mit dem 22. Bande beendet. Leider sollte es dem unermüdlich für die Vervollständigung und Verbesserung seines Werkes thätigen Gelehrten nicht vergönnt sein, das Erscheinen der zweiten Auflage seines Künstlerlexicons, das bekanntlich seit Jahren vergriffen ist, zu erleben. Der erste Band sollte gerade im Druck begonnen werden, als ein jäher Tod seiner Thätigkeit ein Ziel setzte. Auch sein im Jahre 1857 begonnenes Monogrammenlexicon mußte er vor der völligen Beendigung zurücklassen. Außer den beiden encyklopädischen Sammelwerken veröffentlichte er in den dreißiger Jahren drei kleine Schriften: „Albrecht Dürer und seine Kunst", „Michel Angelo Buronarotti" und „Raphael als Mensch und Künstler". Nagler war kein eigentlich kritischer Kopf, aber ein unermüdlicher Sammler und Ordner. Wie er einerseits manche Nachricht, welche die strengere Forschung verwerfen mußte, in seine lexikalischen Arbeiten auf Grund sehr trüber Quellen aufgenommen, so pflegte er andererseits aus bedenklichen Prämissen oft ebenso kühne wie falsche Schlüsse zu folgern. Gleichwohl hat er als einzelner Mann eine Riesenarbeit vollführt, die immerhin trotz ihrer Mängel von hohem Werthe und großem Verdienste ist. Er hat den Boden bereitet, auf welchem eine exacte Forschung weiter zu bauen hat, um das zu erreichen, was Nagler im Sinne hatte, — nämlich zwei encyklopädische Werke zu schaffen, die bei größtmöglicher Vollständigkeit und Genauigkeit unschätzbare Hilfsmittel für das Studium der Kunstgeschichte abzugeben geeignet sind.

A. W. **Sotzmann,** J. D. Ferdinand, Geheimer Ober-Finanzrath a. D., den 11. Januar 1781 zu Berlin geboren, starb daselbst den 18. Januar d. J., seit mehreren Jahren erblindet und gehirnleidend. Sein Name ist der Kunstliteratur wohl bekannt; er gehörte zu den ausgezeichnetsten Forschern auf dem Gebiete der Holzschnitt- und Kupferstichkunde, sowie der sich hiermit berührenden Geschichte der Buchdruckerkunst, wenn auch seine zu weit getriebene Gründlichkeit die Schuld trägt, daß er von seinen Untersuchungen nicht genug, namentlich nichts Größeres, herausgegeben. In Raumer's Historischem Taschenbuch sind seine Aufsätze über Guttenberg, das Verhältniß des Buchdruckes zum Holzschnitt, wie über die Spielkarten erschienen. Anderes hat er im Serapeum, im Archiv für die zeichnenden Künste, im Kunstblatt und Deutschen Kunstblatt veröffentlicht. Bekannt ist sein besonders von der anderen Seite mit Heftigkeit geführter Streit mit Rumohr über die Eigenhändigkeit der Malerformschnitte, welche dieser behauptete, Sotzmann aber bestritt. Wenn auch in der Art, wie sie ihre Ansichten aussprachen, damals ohne Zweifel beide zu weit gingen, so dürfte doch jetzt die Meinung Sotzmann's ziemlich allgemein als die richtigere anerkannt sein. Sein Verdienst ist auch, daß die Sammlung des Ministers von Nagler für den preußischen Staat angekauft wurde, was auf sein motivirtes Gutachten geschah. Nie hat das Berliner Museum eine vortheilhaftere Erwerbung gemacht als diese Sammlung, welche den Kern des Kupferstichkabinets bildet und auch die Kunstkammer wesentlich bereichert hat. Auf anderem Gebiete hatte er namentlich um das Zustandekommen des Zollvereins große Verdienste, und war auch in seinem amtlichen Berufe ausgezeichnet. So lange er sehen konnte, war seine reiche, mit höchster Sorgfalt gepflegte Kupferstich- und Holzschnittsammlung seine Freude, bis er dieselbe im Jahre 1861 durch R. Weigel versteigern ließ. Sein wohlwollender und milder Charakter, die Feinheit und Liebenswürdigkeit seines Wesens,

mit soviel Klarheit und Schärfe des Geistes vereint, werden Allen, die sie kannten, unvergeßlich sein.

Kunsthandel.

S—t. (Aus **München.**) Von dem photographischen Galeriewerke Franz Hanfstängls, welches in würdiger Weise die Meisterwerke der Pinakothek darzustellen bestimmt ist und auch kunstgeschichtlich interessant zu werden verspricht, da alle Schulen durch charakteristische Schöpfungen vertreten sein sollen, sind bis jetzt zwei Hefte mit Text von M. Carrière ausgegeben. Sie enthalten: Meloneneſſer von Murillo, das Sinnbild der Unschuld von Carlo Dolce, die Bürgermeisterin von Antwerpen von van Dyck, musikalische Unterhaltung von C. Netscher, Würfelspieler von Murillo, die vier Sünder von Rubens, die berühmte Pietà des van Dyck und eine Madonna von Rafael. Von andern Blättern lagen uns bereits vor: Mutter mit dem Kinde, Madonna und das Bildniß des Herzogs von Neuburg, sämmtlich von van Dyck. Die Zeichnungen, nach welchen die Photographien gefertigt werden, sind in Tusche ausgeführt, was den großen Vortheil hat, daß die Töne weich und zart in einander übergehen und dadurch den Photographien den Schmelz und das schön abgestufte Helldunkel verleihen, welches man an ihnen in nicht gewöhnlicher Vollkommenheit trifft, da sonst gerade die Darstellung des Helldunkels in der Photographie mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Dagegen erlaubt diese Art der Technik allerdings weniger Bestimmtheit in der Charakteristik der verschiedenen Stoffe, wie Metall, Gestein u. s. w. als die gewöhnliche Kreidezeichnung. Jedenfalls aber ist die Ausführung im Ganzen eine treffliche zu nennen, wenn wir auch nicht verschweigen wollen, daß oft einzelne kleine Lichter zum Vortheil der Gesammtharmonie weniger scharf accentuirt sein könnten, sowie daß bei den Frauengestalten von van Dyck (die Bürgermeisterin und die Mutter mit dem Kinde) die duftige Klarheit des Colorits und der sinnende, bei der letztern leise ans Schwermüthige anstreifende Ausdruck, welche diesen Bildern einen so wunderbaren Reiz verleihen, nicht vollständig gewahrt erscheinen. Dagegen dürfen die vier Sünder als ein Meisterstück der weichen Rubens'schen Karnation sowie des Helldunkels bezeichnet werden. Der für so vorzügliche Leistungen verhältnißmäßig billige Preis von 10 Thlrn. 20 Sgr. die Lieferung läßt auf eine große und sich stetig steigernde Theilnahme des kunstsinnigen Publikums rechnen; um so mehr aber ist es zu bedauern, daß der augenblickliche Fortgang des Unternehmens durch eine Verordnung des neuen Galeriedirektors behindert ist, welche das Copiren während des Winters unmöglich macht.

In dem thätigen Verlage von Fr. Bruckmann in München erscheinen als Pendant zu der bekannten Kaulbach'schen Goethegalerie, Illustrationen zu Schiller's Werken, und sind von den projektirten 21 Blättern bereits 15 vollendet. A. Müller, C. Jäger, Th. Pixis haben sich zur Ausführung dieses Unternehmens an Kaulbach angeschlossen. Neben manchem gar zu Süßlichen und an die sentimentale Düsseldorfer Periode der dreißiger Jahre Erinnernden, hat auch eine gute Zahl sehr achtbarer Leistungen sich eingefunden, u. A. auch von Müller, dessen meist sehr flache Auffassung sich doch wenigstens einmal in der „Mutterliebe“ zu der reizendsten Darstellung einer trauten Häuslichkeit erhebt.

Das vollständige Erscheinen der Illustrationen zu deutschen Volksliedern, nach Zeichnungen von Theodor Pixis, ist bereits in der vorigen Nr. ds. Bl. angezeigt. Wenn nur anerkannte, ächte Dichterwerke gewählt wurden, so läßt sich doch bezweifeln, ob die Auswahl auch immer günstig für die Darstellung gewesen. Pixis hat übrigens ein entschieden malerisches Talent. Er versteht ein poetisches Gefühl in uns wachzurufen, und, wenn der Stoff der unmittelbaren Darstellung widerstrebt, durch eigenthümliche Auffassung dem Gedanken des Dichters nahe zu kommen.

Außer diesen beiden haben wir noch ein drittes Illustrationswerk von künstlerischem Werthe zu verzeichnen. Die neue Cottaische Ausgabe der Uhland'schen Gedichte mit Zeichnungen zu schmücken, haben sich Camphausen, Kloß, Markart, Max, Schrödter und Schütz verbunden. Bis jetzt liegen drei Lieferungen vor, durch deren markige Illustrationen ein ächt volksthümlicher Geist weht, welcher dem vielversprechenden Unternehmen den besten Fortgang wünschen läßt.

Kaulbachs Reformation hat in Deutschland bekanntlich mehrere ähnliche Zusammenstellungen von Denkern, Dichtern und Künstlern an das Licht gelockt. Neuestens erschienen im Verlage von Fr. Bruckmann in München die deutschen Dichter der klassischen und romantischen Periode von Wislicenus so wie die der Gegenwart von Lindenschmitt. Beim ersteren bildet den Hintergrund eine der Schule von Athen nachgebildete Architektur, wo wir dann an Stelle des Plato und Aristoteles Goethe und Schiller gewahren; rechts von ihnen schließen sich ihre unmittelbaren Vorgänger, links die Vertreter der Romantik an. Eine weniger strenge Komposition gab Lindenschmitt; er hat seine Gestalten in den Schatten eines Waldes versetzt und den sagen- und rebenreichen Rhein mit zu Hülfe gerufen.

Die Kupferstichsammlung von Brinck-Seidelin, † dänischem Conferenzrath in Kopenhagen, 1762 Nummern aller Schulen enthaltend, kommt in Leipzig bei Rud. Weigel zur Versteigerung. Auktionstermin: 26. Februar a. c.

Die Auktion Chapuis in Brüssel, welche 1600 Gemälde unter den Hammer brachte, hat ein Resultat von 167,000 Frs. ergeben. Die höchsten Preise erzielten: ein Pseudo-Ruysdael (vermuthlich ein Dujardin) 7600 Frs., ein ächter, aber nicht gut gehaltener Ruysdael, das Schloß von Brederode darstellend, 3300 Frs., ein W. Mieris „Die gute Mutter“ 7500 Frs., eine große Landschaft von Wouverman und Jan Loten 2100 Frs., ein grau in grau gemalter heil. Franciscus, von Rubens 2500 Frs., ein Dorffest von Teniers d. J., 2300 Frs., eine Marine (33 : 36 Centimetres groß) von W. van de Velde 7000 Frs.

Von den Miniaturen des Breviarium Grimani in der St. Marcus-Bibliothek zu Venedig, als deren Urheber die neueste Kunstforschung Gerhart Horebout unter Mitbetheiligung des Liewin de Witte nennt, sind bei L. Hind in London Photographien, colorirt und uncolorirt, erschienen, die in Bezug auf die Treue der Nachbildung kaum etwas zu wünschen übrig lassen.

Musée retrospectif. Die vorzüglichsten Gegenstände, welche das Musée retrospectif in Paris aufzuweisen hatte, werden demnächst in photographischen Nachbildungen à 3 Frs. publicirt werden. Das Album wird 500 Blätter enthalten, deren Aufnahme von einem geschickten Photographen, Namens Franck, mit seltener Präcision und in verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit bewirkt worden ist.

Vermischte Kunstnachrichten.

Dr. **Alfred Woltmann in Berlin** eröffnete am 7. Februar vor einem sehr zahlreich versammelten Auditorium einen Cyklus von 6. Vorlesungen aus der Kunstgeschichte der Gegenwart. Die Gegenstände der einzelnen Vorträge sind folgende: I. Die Romantiker in Rom (Overbeck, Cornelius). II. Glyptothek und Camposanto (Cornelius in seinen Hauptwerken). III. Kaulbachs Wandbilder im Neuen Museum. IV. Karl Rahl. V. Rauch und das Rauchmuseum. VI. Schinkel und die Gegenwart. — Die Vorlesungen finden im Saale des Französischen Gymnasiums, Niederlagstraße 2, Mittwoch Abends 6—7 Uhr statt. Karten (zu 1 Thlr.) sind bei dem Pedell des Gymnasiums und in der Kunsthandlung von Sachse (Jägerstraße 30) zu haben.

* **Eine neue Kölner Dombau-Lotterie** ist vom dortigen Centraldombauverein ausgeschrieben. Dieselbe soll den Ausbau der Thürme und damit den Abschluß des großartigen Werkes innerhalb der nächsten zehn Jahre möglich machen. Der Plan für die diesjährige Verlosung weicht von dem des vorigen Jahres in wesentlichen Punkten ab. Es werden 350,000 Lose ausgegeben und etwa 1500 Gewinne ausgespielt werden, darunter 1372 Geldgewinne im Gesammtbetrage von 105,000 Thalern, ein höchster Gewinn 25,000 Thlr. je einer zu 10,000 und 5000 Thlr., zwei zu 2000 Thlr. u. s. f. Außerdem ist für die übrigen Gewinne der Ankauf gediegener Kunstwerke lebender deutscher Künstler in Aussicht genommen. Mit dem Vertrieb der Lose wird schon jetzt begonnen, die Ziehung soll im Januar 1867 stattfinden. Das Reinerträgniß der vorjährigen Lotterie belief sich ungefähr auf 177,000 Thlr.

Δ **Der neueste Karton von Hermann Wislicenus**, „Die deukalionische Fluth als Wendepunkt der Titanenherrschaft und der olympischen Weltordnung" darstellend, welcher bekanntlich im vorigen Jahre den Preis der Goethestiftung in Weimar gewann, wird in Dresden von Hecker photographirt und demnächst in den Handel kommen. Wir verfehlen nicht, auf dieses geniale Werk, welches trotz der nothwendigen Reduktion der Maßverhältnisse in der Kopie auf das Klarste zum Ausdruck kommt, vorläufig hinzuweisen, da es ohne Frage in jeder Beziehung zu den vollendetsten Schöpfungen des Künstlers gehört.

Δ **G. Koch's Kopien nach Rafael.** Wer sich des ausgezeichneten Lobes erinnert, welches Georg Koch für seine Kopie der Madonna della Sedia vor einigen Jahren von den ersten Meistern der Gegenwart — von Cornelius, Veit, Steinle, Genelli, Preller — erhielt, wird mit Freude vernehmen, daß der treffliche Künstler, durch jene Aufmunterungen ermuthigt, den Plan gefaßt hat, einen größeren Cyklus von Nachbildungen Rafaels zu liefern. Derselbe beabsichtigt, gemeinschaftlich mit der Verlaghandlung von Th. Kay in Cassel, in circa 12 Lieferungen à 2 Blatt photographische Kopien seiner Kreidezeichnungen nach den schönsten und beliebtesten Kompositionen Rafaels zu veröffentlichen. Mehrere dieser Zeichnungen, die Madonna Tempi, Madonna mit dem Diadem, Madonna gen. la belle jardinière und das Portrait des Jünglings, welcher sich auf den Arm stützt, (im Louvre) sind seit einiger Zeit im Leipziger Kunstvereins-Lokale ausgestellt und erfreuen sich gebührender Anerkennung. Nach diesen Proben dürfte das Unternehmen mit größtem Beifall begrüßt werden.

Schiller-Zeichnungen von Kaulbach. Der A. A. Ztg. wird aus München mitgetheilt: Kaulbach zeichnet eben einige Scenen aus Schiller's Tragödien für den König. So sahen wir in seiner Werkstatt zwei Bilder zum „Tell". Beidemal ist's Sturm. Das erstemal kniet Baumgarten mit der rächerischen Axt an der Seite vor dem Schiffer, der ablehnend auf die empörte Natur hinausweist; ein alter Hirt legt ihm mahnend die Hand auf die Schulter, ein junger Jäger deutet nach der Höhe, wo eben Tell aus der Nebelwolke hervortritt, so voll männlicher Kraft und in so edel ruhiger Haltung, daß wir keinen Augenblick zweifeln, er werde als Retter unter die Rathlosen treten. Das anderemal ist er in kühnster Bewegung aufgefaßt, der linke Fuß haftet noch am Bord des Schiffes, der rechte hat bereits die Felsenplatte des Strandes erreicht; erschreckt fahren die Ruderer zusammen, mit vergeblichem Ingrimm greift Geßler nach dem Schwert; Tell hebt Pfeil und Bogen in der Rechten empor, und sein Fuß stößt das Boot hinaus in die wilden Wogen, während er sich emporschwingt. Der Sohn der Berge, der Volksheld, ist vom Künstler auf ähnliche Weise wie vom Dichter der Phantasie des Volks nachgezeichnet. Dagegen entrollt ein drittes Blatt die Tragödie der Tyrannei. Der ermordete Prediger der Freiheit und Humanität, Posa, liegt am Boden, auch im Tode voll Geist und Adel; Carlos kniet neben dem Freunde, dessen Hand er mit der Linken hält, während er die Rechte gegen Philipp emporhebt, ihm die niederschmetternde Wahrheit enthüllend, daß Posa sich für die Zukunft der Menschheit geopfert habe. Alba, der Hagere, Hohläugige, zu jeder Gewaltthat Entschlossene, legt die Hand an den Degen; scheu flüstern die Hofleute, mit überlegender Schlauheit betrachtet sich Domingo die Sache; am ergreifendsten aber steht der Herrscher da, gebeugt, krampfhaft sich auf den Stock stützend.

* **Das Modell des Wiener Künstlerhauses**, an und für sich ein kleines Meisterwerk von der Hand des Wiener Bildhauers Pokorny, welches vor Kurzem in der Bauhütte des Künstlerhauses ausgestellt war, lenkte die Aufmerksamkeit der Wiener Künstler und Kunstfreunde wieder einmal auf dieses in ruhigem Fortschreiten begriffene Unternehmen hin. Der Architekt des Baues, Hr. Weber, hat durch die Umbildung, die er mit dem ursprünglichen Plan besonders in künstlerischer Hinsicht vorgenommen, die früher gegen sein Projekt erhobenen Bedenken auf's glücklichste zerstreut. Sein Werk zeugt in der nun vorliegenden Gestalt von einem entschiedenen und ernsten Streben, sich den klassischen Mustern des modernen Profanbaues, wie sie namentlich die Palastarchitektur Italiens uns darbietet, in freier, lebensvoller Nachbildung anzuschließen. Besonders hat ihm Sansovino's berühmte venetianische Bibliothek bei der Gliederung der Façaden vorgeschwebt; nur daß er, den beschränkten Mitteln und einem richtigen Sinn für den bescheidenen Charakter seiner Aufgabe nachgebend, sich eines minder üppigen Detailschmuckes bedient hat, als er dem venetianischen Meister zu Gebote stand. Sein Werk macht gerade in dieser Beschränkung einen ebenso würdigen, wie edlen und echt künstlerischen Eindruck. Daß der Obmann des Baukomité's, der unermüdliche Architekt Stache den frischen Impuls, den diese mit allgemeinem Beifall begrüßte Modellausstellung der Sache gegeben hat, auf's kräftigste benutzen wird, setzen wir voraus. Wir wünschen, daß dies namentlich auch der künstlerischen Ausstattung des Gebäudes mit Skulptur und Malerei zu Statten kommen möge.

Der mit der Ausschmückung des Gürzenich in Köln beschäftigte Maler Adolph Schmitz hat neuerdings von den städtischen Behörden den Auftrag zur Ausführung des für dasselbe Gebäude von dem Künstler projektirten Frieses erhalten. Die dafür von der Stadt ausgesetzte Summe beträgt 1600 Thaler.

Neues von Schurig. Aus Dresden wird die Vollendung eines Altargemäldes von Schurig gemeldet, welches auf Kosten des sächsischen Fonds für öffentliche Kunstzwecke gefertigt wurde und für die Kirche zu Eppendorf bestimmt ist. Der Gegenstand der Darstellung ist eine Auferstehung Christi; die Predella enthält eine Kreuztragung.

Dem großen Humanisten Johannes Reuchlin beabsichtigt seine Vaterstadt Pforzheim ein Denkmal zu errichten. Die Sammlung zur Gründung des Fonds hat bereits einen erfreulichen Anfang genommen.

Die Ausführung des Denkmals der Schlacht bei St. Jakob, dessen Errichtung die Stadt Basel zum Andenken an den blutigen Tag, der ihren Bund mit den Eidgenossen besiegelte, vor längerer Zeit beschlossen, ist dem Schöpfer des Winkelried-Denkmals zu Stans, dem Schweizer Bildhauer Schlöth übertragen worden.

* **Michelangelo's David**, die berühmte Kolossalstatue vor dem Palazzo vecchio in Florenz, ist vor Kurzem in der dortigen Staatsgießerei unter Leitung Papi's in der Originalgröße in Bronze gegossen worden. Der Guß des über 9 Ellen hohen Werkes, der größten bisherigen Gußarbeit der florentiner Anstalt, soll ganz nach Wunsch ausgefallen sein. Der Vorgang versammelte eine große Zahl kunstfreundlicher Gäste und wurde mit einer förmlich religiösen Weihe vollzogen.

Die Bauverwaltung der Kathedrale von Salisbury hat das ihr von Seiten einer freigebigen Dame zugedachte Geschenk eines gemalten Glasfensters deßhalb abgelehnt, weil die Geschenkgeberin die Bedingung daran geknüpft, daß die Glasmalerei in München ausgeführt würde. Als Grund der Ablehnung wird angegeben, daß die Münchener Glasgemälde dem Stylcharakter des 13. Jahrhunderts nicht entsprächen.

Personal-Nachrichten.

Dr. **Gustav Heider,** Sektionsrath im österreichischen Unterrichtsministerium, ist durch kaiserliches Dekret vom 2. d. M., nach vorhergegangener Wahl durch den akademischen Rath, zum Präsidenten der Wiener Kunstakademie ernannt worden.

Baurath Essenwein in Graz ist zum Vorstande des germanischen Museums ernannt worden und hat die auf ihn gefallene Wahl bereits angenommen.

Francis Grant ist an Stelle Eastlake's zum Präsidenten der Royal Academy in London erwählt, nachdem Landseer die Wahl abgelehnt hat.

E. Trenn, ein junger Landschaftsmaler, welcher sich der neuesten Expedition nach Ostafrika angeschlossen, ist bei einem Ueberfall von räuberischen Eingeborenen ums Leben gekommen. Er war ein Schüler von H. Eschke.

Preis-Bewerbungen.

Die von der königl. Akademie der Künste in Berlin für dies Jahr angesetzte Preis-Bewerbung ist für die Geschichtsmalerei bestimmt. Die um den Preis konkurrirenden Künstler müssen ihre Studien auf einer preußischen Kunstakademie gemacht und dürfen das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben. Die Anmeldungen müssen persönlich bei dem mit den Direktoratsgeschäften beauftragten Prof. Daege bis 24. März d. J. erfolgen. Die Hauptaufgabe wird am 9. April ertheilt und die im Akademiegebäude auszuführenden Gemälde müssen am 11. Juli abgeliefert werden. Der Preis, der am 30. August zuerkannt wird, besteht in einem Stipendium von jährlich 750 Thlrn. auf zwei Jahre zu einer Studienreise nach Italien.

Preis Michael Beer. I. Stiftung, für Israeliten. Die Königl. Kunstakademie in Berlin stellt für diesen Preis i. J. 1866 eine Aufgabe für Genremalerei. Das Gemälde, dessen Gegenstand freier Wahl überlassen bleibt, ist in ganzen Figuren zu geben und muß an der längeren Seite mindestens 2 Fuß messen. Außerdem wird noch verlangt: eine Skizze in Oelfarben zu einem Winzerfest und zwei verschiedene Studien nach der Natur, sowie Kompositionsskizzen eigner Erfindung, nach denen sich der Studiengang des Bewerbers beurtheilen läßt.

Derselbe Preis. II. Stiftung, für Bewerber aller Confessionen. Aufgabe für Geschichtsmalerei. Das Gemälde (ganze Figuren), dessen Gegenstand in freie Wahl gestellt ist, darf an seiner kleineren Seite nicht unter 2½ Fuß halten. Außerdem wird verlangt: eine Skizze in Oelfarben zu 1. Buch Mosis 46, 29 und der Nachweis des Studienganges, wie oben.

In beiden Fällen dürfen die Bewerber, welche Zöglinge deutscher Kunstakademien sein müssen, nicht unter 22 und nicht über 30 Jahre alt sein. Der Preis besteht für beide Stiftungen in einem Stipendium von je 750 Thalern zu einer Studienreise nach Italien und achtmonatlichem Aufenthalt in Rom. Termin der Einsendung 14. Juli a. c.

Die belgische Akademie der schönen Künste hat für das Jahr 1866 vier Preisfragen gestellt, von denen die erste sich auf die Geschichte der Wandmalerei in Belgien, die zweite auf Rubens in seiner Bedeutung als Architekt, die dritte auf die verschiedenen Methoden des Zeichnenunterrichts bezieht, während die vierte musikgeschichtlichen Inhalts ist. Die Preise sind für die erste Frage 1200, für die zweite 600, für die dritte 800 Frs. — Die Bewerber haben ihre Manuskripte in französischer, lateinischer oder flämischer Sprache bis zum 1. Juni an den ständigen Secretair der Akademie einzusenden.

Der Staatsrath von Genf beabsichtigt ein neues Akademiegebäude erbauen zu lassen und fordert zur Preis-Bewerbung auf. Als erster Preis ist die Summe von 7000 Frs. ausgesetzt.

Wandgemälde im Schwurgerichtssaal zu Elberfeld. In der von dem preußischen Kultusministerium ausgeschriebenen Konkurrenz für die im Schwurgerichtssaal zu Elberfeld auszuführenden Wandgemälde hat der Düsseldorfer Künstler Albert Baur den Preis davongetragen. Die für diese Arbeiten ausgesetzte Summe beträgt 7000 Thlr. (Vergl. unsere Berliner Korrespondenz.)

Aus dem Haag. Bei dem Wettstreit von Architekten aller Länder behufs Einreichung eines Entwurfes zu dem neuen niederländischen Parlamentsgebäude haben sich deutsche Baukünstler glänzend hervorgethan. Unter 26 vorgelegten Plänen erhielten drei eine „ehrenvolle Erwähnung" wegen der Schönheit ihrer Durchschnittsprofile; von wem diese Zeichnungen herrühren, ist unbekannt. Angekauft wurden dagegen von der Jury drei andere Entwürfe; einer mit dem Motto: „Concordia res parvae crescunt" ward von Vogel und Koelmann im Haag eingesandt; der zweite, mit der Devise „O. P." von dem verstorbenen O. Pichler in Frankfurt a. M. gezeichnet und der dritte von L. Lange und E. Lange Sohn in München. Alle drei waren vom 15. bis zum 27. Januar im Haag öffentlich ausgestellt. Das motivirte Urtheil der Jury, in französischer und niederländischer Sprache, ist zu 30 Cents (5 Sgr.) bei dem Buchhändler Martinus Nyhoff im Haag zu haben. (Nat. Ztg.)

Die Royal-Academy in London hat folgenden ihrer Schüler die alljährlich am Ende des Jahres zu vertheilenden Preise im Betrage von je 50 Pfd. St. zuerkannt: Alfred Ridge für Architektur (Entwurf zu einem Akademiegebäude); Percival Ball für Sculptur (Aufrichtung der ehernen Schlange, in Hochrelief); Claude A. Calthrop für Malerei (Hiob von Gott Verzeihung für seine verirrten Freunde erflehend).

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Akademische Kunstausstellung in Berlin. 1866. Eröffnung den 2. September, Schluß den 4. November. Anmeldungen bis zum 14. Juli d. J. bei dem Inspektorat der Akademie. Letzter Termin der Ablieferung 11. August d. J.

Der Rheinische Kunstverein hat den Beschluß gefaßt, an die Stelle seiner bisherigen alljährlichen größeren Kunstausstellungen versuchsweise in diesem Jahre während der Sommermonate fortwährende Ausstellungen einer enger begrenzten Anzahl von Kunstwerken hervorragenden Werthes in jedem der verbundenen Vereine zu begründen. Im wohlerwogenen Interesse der Künstler werden die verbundenen Vereinsdirektionen die bei denselben eingegangenen und während drei Wochen ausgestellten Kunstgegenstände in einer bestimmten Reihenfolge einander zusenden, (respective austauschen), so daß alle eingesendeten Werke die dem Verbande angehörenden Städte durchlaufen, wobei die Ankäufe für die Vereinsverlosungen sowie die Vermittelung von Privatankäufen stattfinden sollen. Die Termine des Ausstellungswechsels fallen mit dem Schlusse der Monate zusammen; die Absendungen geschehen mithin gleichzeitig

von Karlsruhe nach Freiburg, von Freiburg nach Stuttgart,
„ Stuttgart „ Darmstadt, „ Darmstadt „ Mainz,
„ Mainz „ Mannheim, „ Mannheim „ Karlsruhe.

Diese Ausstellungen sollen die Monate von April bis einschließlich September ausfüllen, nach deren Ablauf die Künstler frei über die nicht angekauften Kunstwerke verfügen, und solche, welche etwa den ganzen Turnus nicht durchlaufen haben, den betreffenden Vereinsdirektionen zur ferneren Ausstellung im nächsten Sommer überlassen können. Es wird von den Künstlern vorausgesetzt, daß sie ihre Werke an den ihnen zunächstliegenden Verein, wo möglich zu Anfang April oder Mai einsenden, und sind hierzu alle ausgezeichneten Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes freundlichst eingeladen. Für unabwendbare Beschädigungen übernimmt der Rheinische Verein keine Verbindlichkeiten. Durch die Abänderung der jährlich einmaligen und überfüllten Ausstellung in zusammenhängende kleinere, während aller Sommermonate in jeder der verbundenen Städte, glaubt der Rheinische Kunstverein den Wünschen der Künstler ebenso zu entsprechen, wie die Theilnahme der Kunstfreunde durch öftere Gelegenheit der Anschauung zu erhöhen und durch Befreundung und Kunstkenntniß den Ankauf zu fördern.

Die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine werden auch im Jahre 1866 regelmäßig aufeinander folgende Kunstausstellungen veranstalten. Zum Ankauf von Kunstwerken sind in letzterer Zeit durchschnittlich jährlich über 30,000 Thaler verwendet und den Künstlern zugeflossen. Die Aussichten für 1866 sollen sich nicht minder günstig stellen.

Die betreffenden Anmeldungen, mit genauer Angabe des Gegenstandes, des äußersten Verkaufspreises, wie des Besitzers, werden vierzehn Tage vor dem Schlußtermin der Ablieferung erbeten. Die Termine sind für Hannover der 16. Februar 1866, unter Adresse des Herrn Commerzrath Carl Rümpler; für Magdeburg der 6. April, unter Adresse des Herrn Gustav Faber, Buchdruckereibesitzer; für Braunschweig der 16. Mai, unter Adresse des Herrn Notar Horning; für Dessau, der 10. Juli, unter Adresse des Herrn Reisemarschall von Rode; für Merseburg der 10. August, unter Adresse des Herrn Banquier Keferstein; für Cassel der 12. September, unter Adresse des Herrn Secretair Th. Hage-

mann. Die Angabe der näheren Bedingungen ist von Herrn Dr. Fr. Lucanus in Halberstadt zu beziehen.

: : **Bamberger Kunstverein.** Das am Schlusse des Jahres ausgegebene Verzeichniß der im bamberger Kunstvereine 1864 ausgestellten Kunstwerke weist die Zahl von 350 Oel= und Porzellangemälden nach; die Plastik war dagegen nur sehr schwach vertreten. Für das laufende Jahr ist eine bedeutende Vermehrung der Ausstellung zu gewärtigen, da die Vereinigung der süddeutschen Kunstvereine (in Folge Anregung des hiesigen Vereines) durch den Beitritt der Vereine von Stuttgart, Hof, Fürth und Augsburg bedeutend erweitert wurde. Es dürften überhaupt die ausstellenden Künstler auf diesen süddeutschen Ausstellungsturnus wiederholt aufmerksam zu machen sein, da, abgesehen von den in den betheiligten, sehr wohlhabenden Städten selbstverständlichen Privatankäufen, von Vereinsmitteln allein zwischen 13,000 — 14,000 fl. jährlich zur Anschaffung von Bildern und zwar nicht allein zur Verlosung, sondern auch zur Anlegung von Vereinssammlungen verwendet werden, so daß selbst Bilder, welche ihrem Werthe und Preise nach gewöhnlich von kleineren Kunstvereinen nicht erworben werden können, in diesem Turnus Aussicht auf Ankauf haben. — Den Vorstehern dieser Vereinigung dürfte aber auch im Interesse des Ganzen und zur Aufmunterung der Künstler noch besonders zu empfehlen sein, jährlich nicht nur die Pauschalsumme für die gemachten Ankäufe, sondern diese selbst detailirt zu veröffentlichen, wodurch dann am besten der Beweis geliefert würde, daß man in diesem Turnus die wahren Aufgaben der Kunstvereine versteht, und daher auch wirkliche Kunstwerke in demselben eine thatsächliche Anerkennung durch ihren Ankauf finden.

Der Maler Greff hat eine Reihe interessanter Aquarellskizzen, die derselbe auf einer Reise durch Spanien nach der Natur aufgenommen, bei L. Sachse & Co. in Berlin ausgestellt. Diese Skizzen zeugen von einer großen Sicherheit in der Anlage der Aquarellfarben und sind besonders im Architektonischen mit wohlverstandener Routine gezeichnet.

Dem Berliner Künstler=Unterstützungs=Verein ist aus der Hinterlassenschaft des Bildhauers Kiß ein Legat von 3000 Thalern zugeflossen.

Die in Hamburg verstorbene Kunstfreundin Frl. Susanne Sillem hat ihre ausgewählte Gemäldegalerie der dortigen „Kunsthalle" vermacht.

Die Gemälde=Ausstellung im Krystallpalaste zu London erfreut sich einer wachsenden Gunst der Kunstfreunde. Seit Mr. Waß das Direktorat übernommen, haben die stattgefundenen Verkäufe 25,308 £ eingebracht. Die für die nächste Saison bestimmten Gemälde müssen am 5. und 6. März eingeliefert werden.

Die Pariser Kunstausstellung für 1867, verbunden mit der großen internationalen Industrieausstellung, wird dadurch ein ganz besonderes Interesse gewinnen, daß eine besondere Abtheilung für Kunstwerke vergangner Zeiten bis zu Ende des 18. Jahrh. errichtet wird. Die Anordnung soll so getroffen werden, das die ethnographisch gruppirten Kunsterzeugnisse einen Ueberblick über die historische Entwickelung des Kunstgeistes jedes einzelnen Volkes gewähren.

In Metz hat der Glasmaler Maréchal kürzlich eine Ausstellung der von ihm für die Kathedrale von Metz gefertigten Glasgemälde veranstaltet, unter denen namentlich ein Christus am Kreuz, eine Taufe Klodwigs, Paulus und Petrus und die Heiligen Martha, Barbara und Katharina rühmend hervorgehoben werden. Außerdem stellte derselbe ein reizendes Glasbild, zwei Schnitterinnen darstellend, aus, welches Viollet=le=Duc für den Speisesaal seines Hauses bestellt hat. — Gleichzeitig waren Proben von Photographien zur Schau dargeboten, welche derselbe Künstler mittelst eines ganz neuen Verfahrens hervorgebracht hat und die an Schärfe und Zartheit nichts zu wünschen übrig lassen. Ferner Proben von Photolithographien und Clichés von Glasphotographien (photographie vitrifiée) nach dem Verfahren von Tessié du Motay und Maréchal Sohn.

Die diesjährige Ausstellung im Haag wird vom 4. Juni bis 15. Juli dauern. Die Einsendungen haben bis zum 15. Mai zu erfolgen. Verkäufliche Gegenstände müssen mit dem Preise bezeichnet werden. Kein Künstler darf mehr als drei seiner Werke ausstellen. Es werden drei goldene Preismedaillen an ausländische und vier dergleichen an einheimische Künstler zur Vertheilung kommen.

In Lüttich wird von der Association pour l'encouragement des Beaux-arts in diesem Jahre eine Ausstellung veranstaltet, welche am 2. April eröffnet werden soll. — Die letzte Lüttichcr Ausstellung (1864) hat ein sehr schönes Verkaufsresultat (59,000 Frs.) ergeben. Von dem städtischen Museum und für die Verloosung wurden gegen funfzig Gemälde und fast ebensoviel von Privaten erworben. In der Liste der angekauften Werke figuriren außer belgischen Malern hauptsächlich holländische und düsseldorfer Künstler.

Kunstliteratur.

Sn. A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art (London, Virtue Brothers & Co. Leipzig, bei F. A. Brockhaus. 21 Sh.) ist der Titel eines Werkes von Thomas Wright, welches zum Theil schon im Art-Journal während der Jahre 1863 und 1864 veröffentlicht wurde. Das Werk erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, obwohl es bis zu einem gewissen Grade systematisch angelegt ist. Es beginnt mit einer Einleitung über den Ursprung der Caricatur, wirft einen Blick auf Aegypten und handelt sodann über die komische Kunst der Griechen und Römer, vorzüglich in Hinblick auf das Theater und die in Malerei und Sculptur übersetzten Theaterscenen. Sehr ausführlich geht der Verfasser sodann auf die burlesken und satirischen Gebilde des Mittelalters ein. Die Darstellung knüpft dabei hauptsächlich an die Manuscriptmalerei an und verfolgt das komische Element weiter in der sich entwickelnden Tafelmalerei, dem Holzschnitt und Kupferstich bis auf Callot und die niederländischen Genremaler. Für die moderne Zeit vom Beginn des 18. Jahrhunderts an sind fast lediglich die Leistungen der englischen Satiriker und Caricaturzeichner in Betracht genommen. Der Text ist durch charakteristische, gut ausgeführte Holzschnitte erläutert.

Ein dieselbe Materie behandelndes Werk ist fast gleichzeitig aus französischer Feder hervorgegangen; dasselbe führt den Titel: Histoire de la Caricature antique et moderne; der Autor heißt Champfleury. Auch die französische Arbeit nimmt wie das englische Werk ebensowohl auf die Literatur Rücksicht als auf die bildenden Künste.

Einen interessanten Beitrag zur Geschichte der keramischen Kunst liefert ein Werk von Eliza Meteyard über das Leben des Josiah Wedgwood, von welchem uns der erste Band vorliegt*). Die einleitenden Kapitel geben einen Ueberblick über die Geschichte der Töpferkunst in Großbritannien von der celtischen Periode bis auf die unmittelbaren Vorgänger Wedgwood's. Eingedruckte, gut ausgeführte Holzschnitte stellen charakteristische Beispiele von Töpferwaaren aus den verschiedenen Zeitepochen, der celtischen, römischen, sächsischen, normännischen rc. dar. Das zweite Kapitel ist der mittelalterlichen Töpferkunst gewidmet und schließt mit einer Zusammenstellung der Daten über die Einführung orientalischen und speciell chinesischen Porzellans, welche für den heimischen Betrieb seit der ersten Umschiffung des Caps verhängnißvoll wurde. Das dritte, vierte und fünfte Kapitel verbreitet sich über das in Staffordshire seit alten Zeiten heimische Töpfergewerbe und verfolgt die Schicksale desselben bis zum Beginn der Thätigkeit Wedgwood's. Die letzten Kapitel bilden den eigentlich biographischen Theil des Buches.

*) The life of Josiah Wedgwood from his private correspondence and famely papers. With an introductory sketch of the art of pottery in England. By Eliza Meteyard. Vol. I. (London, Hurst & Blackett. — Leipzig, bei F. A. Brockhaus. 21 Sh.)

Die Bestrebungen Wedgwood's sind von großem Interesse für die Geschichte des Kunstgewerbes. Er war einer der ersten Vorkämpfer der Antike im 18. Jahrhundert und trug durch die Nachbildung von keramischen Erzeugnissen des Alterthums (etruskischen Vasen ꝛc.) nicht wenig zur Reform des Kunstgeschmackes bei. Das prächtig ausgestattete und fleißig gearbeitete Werk mag deßhalb auch deutschen Kunstfreunden bestens empfohlen sein.

Auch diesem Werke haben wir ein französisches an die Seite zu setzen. Dasselbe betrifft den Thon- und Glasmaler Bernard Palissy *), auch Bernard des Tuileries genannt, dessen erfinderischer Geist die französische Porzellan- (Fayence-) Manufaktur im 16. Jahrhundert zu einer hohen Blüte brachte.

Von Crowe und Cavalcaselle's History of painting in Italy ist der dritte Band, welcher Luca Signorelli, die Sienesen, die florentinischen und umbrischen Künstler bis Rafael (ausschließlich) umfaßt, vollendet und wird demnächst ausgegeben werden.

Zeitschriften.

Naumann's Archiv f. d. zeichn. Künste. 1865. No. 2—4.
Ed. His-Heusler, Einiges über den Goldschmied, Medailleur, Zeichner und Formschneider Urs Graf. — A. Hagen, Ueber die Madonna della Sedia. — Th. Fechner, Ueber die Frage des goldenen Schnitts. — Wessely, Jan de Visscher und Lambert de Visscher, Zusätze und Verbesserungen zum Werke über Wallerant Vaillant. — Sollmann, Die Hollarsammlung des herzogl. Kupferstich-Cabinets auf der Veste Coburg. — Gwinner, Joh. Andr. Benj. Nothnagel. — v. Retberg, Die Retbergschen Dürer-Copien. (Forts.) — Wessely, Zusätze zum Werke des Ant. Masson. — Besprechungen.

Ueber Künstler und Kunstwerke von Herman Grimm. 1865. Nov.—Dec.
Campori's Notizie inedite. — Briefe Rafaels an Giuliano Leno. — Unedirte Contracte bezüglich des Bau's von St. Peter. — Lionardo's Ankunft in Mailand. — Sonett Michelangelo's an Vittoria Colonna.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 4.
Ueber die elementaren Grundlagen des Kunstunterrichtes. — Moderne Emails. — Neu erworbene Kunstgegenstände im österr. Museum. — Vorlesungen im Museum. — Kleinere Mittheilungen. — Fortsetzung des Verzeichnisses der im Museum angefertigten Gypsabgüsse. — Neue Erwerbungen der Bibliothek.

Schasler's Deutsche Kunstzeitung (Dioskuren). 1866. No. 3—6.
Die Illustration in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung. (Schluß.) — Monumentale Projekte für Berlin. Von M. Sr. — Das Kunsthandwerk und seine geschichtliche Entwickelung auf der großen Weltausstellung zu Paris im Jahre 1867. Von M. Sr. — Korrespondenzen, Besprechungen u. s. w.

Grenzboten. 1866. Nr. 4. u. 6.
Die Berliner Bildhauerschule. 1. 2.

Illustrirte Zeitung. 1866. Nr. 1179 u. 1180.
Wiener Neubauten (illustr.). — Das Reiterstandbild König Wilhelm I. von Preußen für die Rheinbrücke in Köln modellirt von Franz Drake. (Holzschn.)

Gazette des Beaux-arts. 1866. Januar.
Musée retrospectif: la renaissance et les temps modernes VIII. (Livres manuscrits et imprimés; reliures.) IX. (Miniatures; eventails; vernis de martin.) X. (Dessins et gravures). Par P. Mantz. — Nouveaux documents biographiques relatifs à Leonard de Vinci. Par Guiseppe Campori. — Musée retrospectif: le moyen-âge et la renaissance (Les emaux [suite], miniatures, manuscrits et tapisseries), par Alfred Darcel. — L'oeuvre de M. Meissonier et les photographies de M. Bingham. Par Th Burty. — Dernier testament de Benoit Bordono, trouvé et traduit par M. de Mas-Latrie. — Bulletin mensuel.

Chronique des arts. 1866. No. 127—129.
Vente Chapuis. — Vente Troyon. — Le musée de Limoges. — Société des amis des arts d'Orleans. — Vente Nadar. — Notes sur Tobar. — Exposition universelle de 1867 à Paris. — Nouvelles, bibliographie etc.

Journal des Beaux-arts. 1866. No. 1.
Le maîtres flamands à l'etranger: Turin. — Les premiers tableaux flamands et l'école Rhénane (Suite). — Correspondance, bibliographie etc. — Vente Usselino.

L'Illustration. 13. u. 27. Januar.
Alf. Darcel, Promenades au Musée du Louvre; la salle des terres cuites. — Le Musée de la Renaissance (illustr.). — Duveaux Sculptures primitives du Musée du Louvre (illustr.).

*) Monographie de l'oeuvre de Bernard Palissy, dessiné et lith. par Carle Delange et C. Borneman, avec texte par Sauzay et H. Delange.

Revue des deux mondes. 1866. Januar. 2 Lieferung.
Florence: le moyen âge, le XV siècle et la renaisance. Par Henri Taine.

The Athenaeum. Nr. 1994 u. 1997.
Mr. Henry Shaws collection of illuminated drawings. — John Gibson. — Discoveries in Rome. — General exhibition of water-colours-drawings.

The illustrated London News. Nr. 1352. (Jan. 1866.)
Abbildung (Holzschnitt) der drei von der Royal-Academy im December v. J. gekrönten Preisentwürfe.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Bock, Dr. Fr., Das Liebfrauen-Münster zu Aachen. Ein Vortrag. Aachen, Hensen. br. 5 Sgr.

Matthias, J. J. Chr., Kunstgewerbliches Modell- und Musterbuch. Eine Sammlung charakteristischer Beispiele der decorativen und ornamentalen Kunst aller Zeiten und Völker, in Farbendruck ausgeführt. Zunächst im Anschluss an das Museum Minutoli herausgegeben. Erstes Heft mit 3 Farbendrucken. gr. Lex.-8. Leipzig, Seemann. br. 20 Sgr.

Schultz, Dr. **Alwin**, Urkundliche Geschichte der Breslauer-Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau, Joh. Urban Kern.

Schwarzenburger, A., Der Oelberg zu Speyer. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. 8. Speyer, Bregenzer. 10 Sgr. Hierzu 7 Photographien à 7 Sgr. nach den Originalen in der Göttinger Univ.-Bibliothek.

Winston, Ch., Memoirs illustrative of the art of glass-painting. Illustr. with engravings from the authors original drawings by Ph. D. Delamotte. London, Murray. 21 Sh.

Wessely, J. E., Jan de Visscher und Lambert de Visscher. Verzeichniss ihrer Kupferstiche. Rud. Weigel. 1 Thlr.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** J. Impens (Brüssel): Genrebild. E. van Bommel (Wien): Architektur von Amsterdam. — Louise Pfeiffer (Carlsruhe): „Rothkäppchen". — O. Donner (Frankfurt a. M.): „Nymphen und Faune"; Weibl. Portrait. — J. Bernhardi (Düsseldorf): 3 Landschaften. — Ferd. de Braekelaer (Antwerpen): „Le conte de la mi-carème". — J. Deiker (Braunfels): Dammwild. — Fr. Mayer (München): Südtyroler Landschaft. — W. Camphausen (Düsseldorf): „Dänische Spione". — David de Noter (jetzt Paris): Stillleben. — Aug. Hänisch (jetzt Berlin): Vier Kreideportraits (Aug. v. Gräfe und Familie Rellstab). — C. Krüger (Weimar): 2 Landschaften aus dem Spreewalde. — A. Kegler (Berlin): Portrait. — Adelheid Diettrich (Erfurt): Waldblumen. — Graf Kalckreuth (Weimar): Pyrenäen. — Horace Vernet: Louis XV. à la bataille de Fontenoy", kleinere Wiederholung des großen Gemäldes in Versailles. — Ed. Hamman (Paris): „La dernière pensée de Weber". — F. Schubert (Berlin): Auferstehung des Heilands, großes Altargemälde für die Dessauer Kirche, vom Herzog von Anhalt bestellt. — Osw. Achenbach (Düsseldorf), große Landschaft: Abend in der röm. Campagna. — A. Schrödter (Carlsruhe): „Mönche bei der Kelter". — Piegiori: Großes Aquarell von Constantinopel; Besitz des türkischen Gesandten Aristarchi-Bey. — Alex. Michelis (Weimar): Landschaft. — H. v. Blomberg (Berlin): „Der Jäger auf dem fahlen Rosse", Skizze. — O. Heyden (Berlin): Portrait der Sängerin Frl. Strahl; Weibl. Porträt. — Rob. Schultze (Düsseldorf): Vierwaldstätter See. — Pfannschmidt: Der Jüngling zu Nain.

II. **Karfunkel's Centralausstellung.** Baumgarten. (München): „Die sieben Schwaben". — Hilgers: Donau-Kasematte in Sigmaringen, Eigenthum des Fürsten v. Hohenzollern. — Schurig: Kreidezeichnungen nach Bildern der Dresdner Galerie (Correggio, Tizian, Ribera).

III. **Lepke's Kunsthandlung.** Paul Meyerheim: Affenbanket. — C. Becker: Im Vorzimmer. — Salentin (Düsseldorf): „Am Taufbecken". — Hoguet: Zwei Küstenbilder. — Brendel: Schafstall. — Landschaften von Ruths, Flamm, O. Achenbach.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Vier größere und zehn kleine Kartons von E. Steinle (geb. zu Wien 1810) zu den

Fresken im Treppenhause des Kölner Museums, die Kunst- und Kulturgeschichte Kölns darstellend, mit erläuterndem Text von dem Künstler selbst. — Marmorgruppe von Bonaini. — Abgüsse pompejanischer Dekorationsstücke, u. A. der jüngst ausgegrabene Faun. — Prachtvolle Sammlung alten Wiener Porzellans, Eigenthum der Fürstin Dietrichstein. — Gypsabgüsse von Werken mittelalterlicher Kleinkunst aus rheinländischen Kirchenschätzen, endlich eine dem Rafael zugeschriebene und jedenfalls von einem ausgezeichneten Meister herrührende „Madonna mit dem Kinde", im Besitze des Marchese Fioravanti.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** O. v. Thoren (Wien): „Wandernde Ochsen". — Fr. Amerling (Wien): Portrait Massimo d'Azeglio's, mit seiner eigenen Unterschrift, gem. 1836; „Der lesende Alte". — Eug. Krüger (Hamburg): „Deutsche Waldlandschaft". — Jos. Hoffmann (Wien): „Das Sabinergebirge bei Olevano". — Gust. Ranzoni (Wien): „Karst-Landschaft". — Jan Nowopacky (Wien): „Ernte". — Blaas jun. (Venedig): „Portrait einer Römerin". — A. Kappis (München): „Herbstmorgen im Schwarzwalde". — M. Haushofer (Prag): „Auf dem Wartstein in der Ramsau". — L. Halauska (Wien): „Aus dem Wispertthale bei Lorch". — A. Ebert (Wien): „Am Brunnen". — Fr. Friedländer (Wien): „Das Stelldichein". — J. Dannhauser: „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang" u. s. w. — Seit Mitte d. M. ist das Modell des Wiener Künstlerhauses, durch das Souterrain completirt, im Vereinslokale ausgestellt. (Vrgl. die Notiz unter vermischten Nachrichten.)

III. **Kunsthandlung von P. Kaeser.** F. Gauermann: Thierstücke. Ein verendender Hirsch. Eine Heerde am Wasser. — Zwei Bilder von Pettenkofen. — Alfred de Dreux (Paris): Hunde auf der Fährte. — Otto Weber (aus Berlin) in Paris: Gegend in der Normandie. — Lambert in Paris: Zwei spielende Katzen. — Genrebilder von Fichel, Thom, Seignac, Carolus, L'enfant de Metz.

Briefkasten.

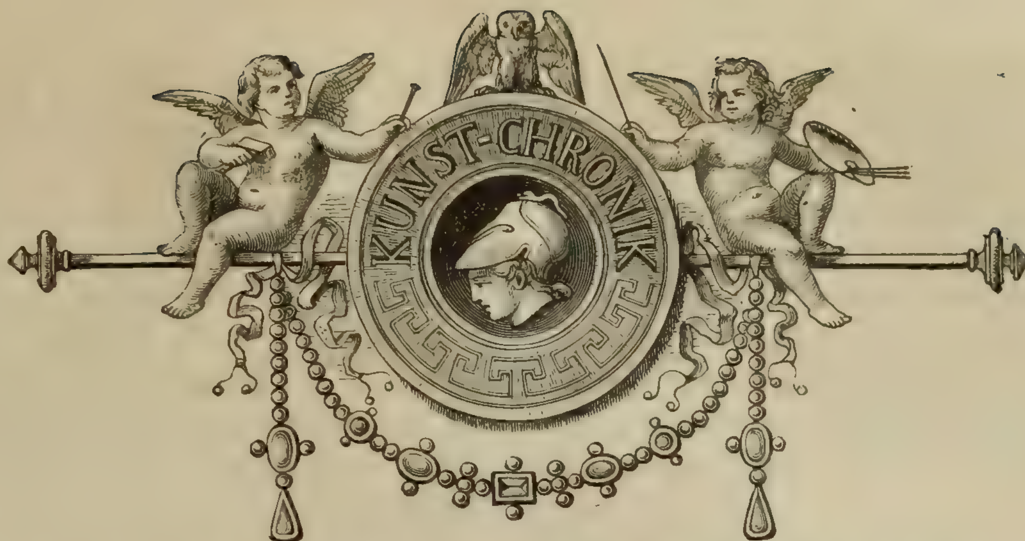
C. R . . . t in Berlin. Nicht verwendbar; das Mscpt. liegt in der permanenten Ausstellung von L. Sachse & Co. zu Ihrer Verfügung.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

1. März.



Nr. 5.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser** und **K. Czermak**, in **München**: **E. A. Fleischmann**.

Pariser Versteigerungen.

Paris, Mitte Februar.

ομ. Die Sitten und Gewohnheiten der französischen Hauptstadt gestalten sich, nach verschiedenen Seiten hin, je mehr und mehr nach dem Vorbilde der englischen um, so wie ja auch im Verlaufe von wenigen Jahren die Sprache der eleganten Welt sich durch eine Unzahl von Ausdrücken aus dem englischen turf und sport — soll ich sagen: bereichert oder verunreinigt? hat. Dies ist eine Thatsache, welche die französische Gesellschaft, gewöhnt bis jetzt als Leiterin des Geschmackes an der Spitze zu stehen und als Tonangeberin in dem großen europäischen Koncerte fashionabler Zerstreuungen voranzugehen, nicht länger mehr ableugnen kann. Während z. B. ehedem mit Allerheiligen die Wintersaison in Paris anfing, während von da an bis gegen Weihnachten unter anderen auch diejenigen reichliche Unterhaltung und Beschäftigung fanden, welche, den Vorkommnissen des Kunsthandels ihre Theilnahme zuwendend, besonders den Besuch öffentlicher Kunstauktionen, sei es als Liebhaberei, sei es als Geschäft betreiben, so ist es hierin seit ganz wenigen Jahren und wie mit einemmal anders geworden. Jetzt läßt sich ein vornehmer Mann, der keine öffentliche Stellung bekleidet und seiner Zeit Herr ist, vor Mitte Januars nicht in der Hauptstadt blicken, und eine der Folgen davon ist, daß vor der zweiten Hälfte des Januars nichts irgend Bedeutendes von Kunstversteigerungen vorkommt; wogegen dann zwischen Februar und Mai Alles sich zusammendrängt und eine solche Ueberfüllung Statt findet, daß buchstäblich nicht ein einziger Tag ausfällt — die Hauptschaustellungen sind jedesmal am Sonntag, — wenn auch, wie begreiflich, nicht jeder Tag etwas Beachtenswerthes vor Augen und unter Hammer bringt. — Aus den letzten Monaten des vergangenen Jahres ist denn auch wenig oder gar nichts zu berichten; nur in Brüssel versammelten sich in den ersten Tagen des Decembers die Liebhaber alter Bilder um die Hinterlassenschaft eines Ehrenmannes und leidenschaftlichen Sammlers, des im 99sten Jahre seines Alters verstorbenen Mr. Chapuis, welcher in seinem Hause nicht weniger als 1500 alte Bilder, darunter nur eine sehr geringe Anzahl werthvoller, aufgehäuft hatte. — Die Pariser Saison eröffnete am 19. Januar die Versteigerung Nolivos. Dieser Name hat in der Kunstwelt einen sehr guten Klang, denn Mr. de Nolivos, von einer altadeligen Familie, mit Glücksgütern wenig gesegnet, dagegen eine seltene Schärfe des Auges und Strenge des Geschmacks mit der reichen Erfahrung des Kenners und der Einsicht des handanlegenden Praktikers und Künstlers verbindend, hatte im Laufe der Jahre auf seinen vielfachen Ausflügen und Entdeckungsreisen längs des Quai Voltaire sowohl, als durch die Lagunen, am Arno und am Tiber, eine in ihrer Auswahl tadellose Sammlung von Kunstgegenständen zusammengebracht, wobei Marmor und Erzguß, Elfenbein und Holzschnitzereien, Terrakotten und Majoliken, auch Bilder und Handzeichnungen, Antikes sowohl als Mittelalterliches, sich zusammenfand. Die Besucher des Musée retrospectif im vorigen Herbst hatten sich mit dem Hervorragendsten dieser Sammlung schon vertraut gemacht, an deren Spitze, als einer der vielbewundertsten Gegenstände jener Ausstelluug das lebensgroße Brustbild des Florentiner Dichters und Philosophen Girolamo Benivieni stand, eines Freundes Pico's della Mirandola, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Dieses Brustbild aus gebranntem Thon, wahrscheinlich ein Werk des Bildners und Malers Lorenzo di Credi, eines der lebensvollsten Erzeugnisse jenes durch Anschauung der Antike veredelten, durch schlichte Einfalt

rührenden Naturalismus der großen Florentiner vor 1500, wurde um den Preis von 13,200 Frs. (+ 5 %) dem Grafen Nieuwerkerke, General-Direktor der kaiserlichen Museen, zugeschlagen. Wollen wir aber einen strengen Maßstab anlegen und das Höchste in der Kunst im Auge behalten, so verdiente unbedingt den Vorzug Nr. 1 des Verzeichnisses, ein Marmor-Hautrelief mit Bacchus, Ariadne und Silen, aus der perikleischen Zeit, welches Mr. di Triqueti für einen im Auslande lebenden französischen Prinzen um etwas mehr als die Hälfte des obigen Preises erstand. —

Acht Tage später bot der bekannte Photograph, Journalist, Zeichner, Luftschiffer und — Windmacher, Nadar, seine Sammlung zum Verkauf aus, fast ausschließlich Porzellan und Fayence in- und ausländischer Fabriken, Teller, Krüge und Töpfe, ein Durcheinander der buntesten Art, welches vor kaum zehn Jahren noch für werthlosen Trödel erklärt worden wäre, in unsern Tagen der Scherbenwuth aber mit ernster Miene angepriesen, ausgeboten und schließlich für gutes Geld den beneidenswerthen „Meistbietenden" zugeschlagen wurde.

Unmittelbar an diese Operation schloß sich die bis jetzt in Bezug auf den Erfolg bedeutendste Versteigerung des laufenden Winters — was sie wahrscheinlich auch bleiben wird, — die der künstlerischen Hinterlassenschaft Troyon's. Constant Troyon, dessen riesiger Körperbau ihn zu der Hoffnung eines hohen Alters zu berechtigen schien, unterlag im März 1865, 55 Jahre alt, dem Uebel, welches Donizetti, den großen Landschafter P. Marilhat und unsern Lenau hinraffte. Troyon war eins der ausgesprochensten landschaftlichen Talente unserer Tage. Kräftig, ja derb viel mehr als zart angelegt, spiegelte Troyon doch in seinen gesunden Augen ein Naturbild mit bewunderungswürdiger Frische und Treue ab. Seine landschaftlichen Skizzen haben daher auch den Reiz des Ursprünglichen in hohem Grade: sie sind wie in den Thau der Fluren gebadet, wie von dem Dufte angehaucht, der bei aufgehender Sonne dem Frühlingswald entströmt. Bei seinen farbigen Bildern ging dieser Reiz größtentheils verloren, ja es trat sogar zuweilen an die Stelle des reinen, hellen Farbentons eine trübe, stumpfe, falsche Atelierbeleuchtung. Auf das Studium des Hornviehs, nicht minder auf das der Pferde, Schafe, Truthühner u. s. w. verwendete Troyon die größte Sorgfalt, und seinen zahlreichen und bedeutenden Schöpfungen in dieser Gattung verdankt er seine Popularität und seinen wohlbegründeten Ruf, der ihn in den Augen des Künstlers und derer, die Strenge der Zeichnung und bestimmte Formangabe verlangen, über Rosa Bonheur stellt. Bei seinem Tode fanden sich außer einigen in der letzten Zeit fertig gewordenen Bildern und solchen, von denen er sich nie hatte trennen wollen, nicht weniger als 400 Skizzen und Naturstudien vor, außerdem Pastelle und Zeichnungen aller Art. Zwölf Tage lang, vom 21. Januar bis 1. Februar dauerten die Ausstellungen und der Verkauf dieser Schätze. Wie gewöhnlich bei solchen post mortem Versteigerungen, für die das Publikum sich erwärmt bis zum Siedepunkte, so war auch hier der Erfolg ein unerhörter. Einzelne Bilder, wie der Künstler deren bei Lebzeiten für 4000, höchstens 5000 Frs. verkaufte, wurden auf 15, ja 20,000 Frs. getrieben, gleich als ob eine diesmal versäumte Gelegenheit nie wiederkehren würde! Der Erfolg des Ganzen überstieg denn auch 500,000 Franken! —

In der zweiten Woche des Februar kam der Nachlaß des in der Blüte der Jahre verstorbenen Mr. Paul van Cuyck an die Reihe, eines Mannes von unglaublicher Thätigkeit und seltener Gewandtheit, der die schwierige Aufgabe zu lösen verstanden, 18 Jahre lang für einen Liebhaber zu gelten und dabei keinen Tag verstreichen zu lassen, ohne „ein Geschäft" gemacht zu haben, indem er, nach seinem eigenen Ausdrucke, Kunstgegenstände verkaufte wie Kartoffeln. Er hatte denn auch in kurzer Zeit ein bedeutendes Vermögen erworben. Was ihm hauptsächlich zu dem Rufe eines Liebhabers verhalf, war eine mit vielem Geschmack angelegte Sammlung neuer Bilder — es waren deren vierzig an der Zahl, — die er sich durch kein Gebot verleiten ließ abzutreten. Die Perle dieser Sammlung war eines der frühesten Bilder unseres Pettenkofen, in Paris unter dem Namen „la charrette" bekannt, ein Trupp ungarischer Freiwilliger, den Trommelschläger in der Mitte, auf einem Leiterwagen von drei flüchtigen Rossen durch die sandige Pusta gezogen. Meissonier selbst litt unter der Nachbarschaft dieses reizenden Bildchens, und um ein Kleines wäre Meissonier in dem Kampfe auch unterlegen, denn seine „flandrische Wache in einem Schloßhof" erreichte mit Mühe den Preis von 10,250 Frs., während Pettenkofen's Freiwillige, heftig angegriffen und hartnäckig vertheidigt, um 10,000 Frs. zugeschlagen wurden.

Von weiteren Ereignissen auf diesem Gebiete soll ein weiterer Bericht Ihnen melden. Hier zum Schluß nur noch die Nachricht, daß vor einigen Tagen nach längerem Leiden der bekannteste und beschäftigtste der hiesigen Experten, Ferdinand Laneuville, seine irdische Laufbahn beschlossen hat, — ein herber Verlust für die zahlreichen Verkaufslustigen des In- und Auslandes, welche sich gewöhnt hatten, Mr. F. Laneuville in Paris als ihren einzigen Helfer in der Noth anzusehen.

Korrespondenz.

Stuttgart, im Februar.

⊙ Die K. Staatsgalerie hat in jüngster Zeit einen werthvollen Zuwachs in einem der idealen, klassischen Richtung angehörigen Landschaftsgemälde von C. E. Lucas erhalten. Das Bild, anerkannt das beste Werk des dem

Altmeister Jos. Koch mit Glück und Talent nachstrebenden Künstlers, stammt aus der jüngst in München versteigerten reichhaltigen Sammlung des Grafen Schönborn-Wiesentheid und wird stets als würdiger Repräsentant einer bahnbrechenden Schule den ehrenvollen Platz behaupten, der ihm nunmehr angewiesen ist.

Der rheinische Kunstverein läßt nunmehr, wie aus seinem ausgegebenen Einladungsschreiben erhellt, an die Stelle seiner größeren alljährigen Kunstausstellungen eine zwischen den sieben verbundenen Städten wechselnde monatliche Ausstellung treten, welche vom April bis einschließlich September dauern soll*). Da in diesem Turnus von Seiten der Kunstvereine auch passende Kunstwerke gekauft werden sollen, so läßt sich eine namhafte Betheiligung der Künstler erwarten, und es wird dies von dem Würtemb. Künstlerverein angeregte Vorgehen der sieben Vereine gewiß freudig begrüßt werden. Hoffentlich werden sich die Vereine, wenn auch das erste Versuchsjahr nicht die gewünschten Resultate erzielt, nicht abschrecken lassen und alsbald wieder in das Chaos der großen Kunstausstellungen zurückeilen. Aber mit diesem einen Schritte vorwärts ist noch nicht Alles gethan, und es bleiben noch tiefeingreifende Wünsche, wie sie dem hiesigen Kunstverein von der Würtemb. Künstlerschaft unterbreitet wurden, zu realisiren. Dahin gehört in erster Linie die Beschaffung von Ankaufsmitteln, die ausgiebiger als die seitherigen sind. Hiezu wurden von der hiesigen Künstlerschaft Mittel und Wege angegeben; hoffen wir, daß darauf Bedacht genommen und somit der Kunst der ihr zum Aufblühen nöthige Lebenssaft zugeführt wird.

Im Atelier des Malers R. Heck sieht man ein nahezu vollendetes größeres Familien-Portraitbild: Vater und Mutter, umgeben von sechs blühenden Kindern. Frappante Aehnlichkeit, glückliche Anordnung der Gruppen, sowie eine das Neckarthal zeigende reizende landschaftliche Umgebung zeichnen das auch in technischer Beziehung tüchtige Bild aus.

Von den im Kunstverein ausgestellten Gemälden sind zwei in koloristischer Beziehung nicht unbedeutende Arbeiten von v. Heckel: „Heimziehende römische Landleute" und das „Gängelband" zu nennen. Hiltensperger's „Knabe, von Gänsen im Essen gestört", sowie Minor's „Mädchen, mit einer Katze spielend" haben das Unglück, für die kleine Idee räumlich zu groß zu sein; sonst sind sie nicht ohne Geschick und Humor vorgetragen. Aesthetisch abgeschmackt ist A. Boch's „Abstammung eines Mulatten". Man sieht drei Köpfe nebeneinander, Mutter, Sohn und Enkel darstellend, — und aus diesen den Uebergang von einer weißen plattnasigen Mama bis zum noch häßlicheren tiefbraunen Mulattenbuben. Und dennoch übertrifft der Letztere die Idee des Künstlers noch weit an Schönheit. Dagegen zeigen Gärtner und Rundt tüchtige Architekturstücke. Auch Steffan's, des bekannten trefflichen Landschafters, „Morgen am Wallenstädter See" bietet besonders in den Baumgruppen viel Schönes, wenn auch die malerische Anordnung oder das von diesem Standpunkt aus gewählte Motiv manchem begründeten Bedenken Raum giebt. Noch sieht man ein hübsch aber skizzenhaft gemachtes Bildchen „ein Ackerbauer, vom Regen überrascht" von Alb. Bach, sowie eine „Scene auf der Riva degli Schiavoni in Venedig" von Widmann, welche bei Nachtbeleuchtung die Schaustellung eines von zahlreichen Zuschauern bewunderten Puppentheaters bringt. Das Ganze ist nicht ohne pikante Lichtwirkung, erscheint aber sonst als die Arbeit eines in der Kunst noch sehr jugendlichen Autors. Der Maler Gottl. Fischer, der sich im Fach der Portraitmalerei namhaft emporgearbeitet und durch zwei lebensgroße Bildnisse, ganze Figuren, als trefflicher Kolorist bewährt hat, beschäftigt sich mit einem Bilde Spinoza's, und zwar stellt er ihn am Studiertische dar, wie er zwei im Kampfe begriffene Spinnen beobachtet. Das sinnig gedachte Werk scheint bei der dem Künstler eigenen soliden Durchbildung ein äußerst gelungenes werden zu wollen.

Von der Plastik hört man wenig. Die Porträtbüsten unsres Königspaars von Prof. v. Wagner, sind in öffentlichen Blättern schon mehrfach erwähnt und es bleibt nur mitzutheilen, daß ein talentvoller Schüler Wagners, A. Müller, das Modell einer Statuette des tapferen, im 30jährigen Kriege zu großer Celebrität gelangten Vertheidigers der Veste Hohentwiel, des würtembergischen Feldobristen Konrad Widerhold, angefertigt hat. Der mannhafte Kämpe ist gleichsam in seinen eigenen Worten: „Ich bleib in meiner Postur" dargestellt. Frei und muthig hebt er den Kopf, die Linke ruht auf dem Schwerte, während sich die Rechte, den aufgeschlagenen Mantel tragend, trotzig in die Seite stemmt. Auch das malerische Kostüm fand eine künstlerische Anordnung, so daß das Bild dieser für Würtemberg stereotyp gewordenen Heldenfigur gewiß allseitig willkommen geheißen wird.

*) Vergl. unsere Notiz in Nr. 3 u. 4 d. Bl..

Nekrologe.

Sn. **Götzloff**, Karl, Landschaftsmaler, welcher am 18. Januar a. c. in Neapel starb, war ein geborner Sachse und seit dem Jahre 1835 wirkliches Mitglied der Dresdener Akademie der bildenden Künste. Seit einer langen Reihe von Jahren lebte Götzloff in Neapel, wo durch seine liebenswürdige Zuvorkommenheit und Hospitalität sein Haus der Sammelplatz aller Fremden und besonders deutscher Landsleute war.

Sn. **Wichmann,** Adolph, Historienmaler, wurde 1820 in Celle geboren und starb am 17. Febr. a. c. in Dresden, wo er als Lehrer an der Kunstakademie thätig war. Seine Studien begann er in Dresden im Jahre 1838 unter der

Leitung Bendemann's, in dessen Atelier er bis zum Jahre 1847 arbeitete. In den folgenden Jahren suchte er seine künstlerische Bildung in Venedig und Rom zu vollenden. Als reifste Frucht seiner Studien sandte er im Jahre 1851 seinen „Christus als Tröster der Mühseligen und Beladenen" von Rom in die Heimat und erhielt für diese Leistung von der Berliner Akademie die kleine goldene Medaille. Seit 1852 wieder in Bendemann's Atelier beschäftigt, malte er das in dem sächsischen Städtchen Tschopau und als Wiederholung in der Pinakothek zu München befindliche Bild „die gewährte Bitte", welches als seine vorzüglichste Leistung gerühmt wird. Von seinen späteren Werken sind noch zu nennen „Maria und Elisabeth, das schlafende Christuskind betrachtend", in der Galerie zu Lüttich, und die 1860 unter Schnorr's Leitung entworfenen, später von ihm in der neuen Kirche zu Schöneck im sächsischen Voigtlande ausgeführten Wandmalereien. Mit großem Fleiß in der Ausführung verband Widmann eine lebhafte Empfindung für die edle und gemessene Schönheit der Zeichnung, welche die Werke seines Meisters auszeichnet. Für eine tiefere Charakteristik war sein Talent nicht ausreichend; seine Auffassung neigte zum Weichlichen und Sentimentalen. Leider trat andauernde Kränklichkeit in den letzten Jahren hinzu, um schwächend auf die schöpferische Thätigkeit des Künstlers einzuwirken. Als Mensch genoß er wegen seiner edlen Sinnesart in hohem Grade die Achtung seiner Mitbürger und Kunstgenossen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Berlin. Woltmann's Vorlesungen. Die dritte Vorlesung, welche Dr. Alfred Woltmann am 21. Februar hielt, betraf Kaulbach's Wandgemälde im Neuen Museum. Die scharfe Kritik, welche der Redner ausübte, war wohl um so mehr am Platze, als kürzlich eine der hiesigen großen Zeitungen eine Reihe von Aufsätzen brachte, in welchen der genannte Künstler in einer Weise erhoben wurde, wie es gegenwärtig wohl kaum mehr hätte erwartet werden sollen. Die Meinungen der Zuhörerschaft waren natürlich getheilt und einige unbedingte Verehrer Kaulbach's konnten an einer Stelle, an welcher der Redner einen etwas starken Ausdruck gebrauchte, mit den Zeichen ihres Mißfallens nicht zurückhalten. Gleichwohl rief die Vorlesung am Schluß einen lebhaften Ausdruck des Beifalls hervor, was hier sonst bei wissenschaftlichen Vorlesungen nicht üblich ist.

Berlin. Neue plastische Werke. Die beiden für die Rheinbrücke zu Köln bestimmten kolossalen Reiterstatuen des jetzt regierenden Königs von Preußen und des Königs Friedrich Wilhelm IV. sind gegenwärtig in Bronzeguß in allen Theilen vollendet. Die Statuen sollen an Dimensionen alle bisher in Preußen gegossenen überragen. Ferner ist in der königl. Bronzegießerei in Berlin die für Neu-Strelitz bestimmte, 10 Fuß hohe Statue des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz, von Albert Wolf modellirt, vollendet worden. Diesen Arbeiten werden sich die Denkmäler des Königs Friedrich Wilhelm III. für Berlin und Köln, von A. Wolf und H. Schiefelbein, sowie das Denkmal des Ministers Freiherrn v. Stein, ebenfalls von Schiefelbein modellirt, anschließen.

Neues von Ernst Hähnel. Das Friedrich August-Denkmal nach Hähnels Modell in Nürnberg gegossen, wird am 18. Mai d. J. auf dem Neumarkte zu Dresden zur Aufstellung gelangen. — Derselbe Künstler legt gegenwärtig die letzte Hand an das für Wien bestimmte Reiterstandbild Schwarzenberg's, um sodann das ihm aufgetragene Körnerstandbild in Angriff zu nehmen, welches auf dem Dohna'schen Platze in Dresden errichtet werden soll.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Das Städel'sche Institut in Frankfurt hat kürzlich eine wichtige Acquisition in den sieben Tafeln aus der Passion von Hans Holbein dem Aelteren gemacht, welche bis auf die allerneueste Zeit für verschollen gegolten haben. Näheres darüber geben wir in dem nächsten Hefte der Zeitschrift.

Kunstausstellung zu Lille. Die diesjährige internationale Kunstausstellung wird am 15. Juli eröffnet und am 31. August geschlossen. Die auszustellenden Kunstwerke müssen bis zum 20. Juni spätestens eingeliefert sein. Die Stadt hat 40,000 Frs. zur Bestreitung der Kosten und zum Ankauf von Kunstwerken für das städtische Museum ausgesetzt. Das nach dem Urtheile der Jury vorzüglichste Werk der Malerei wird mit dem Preise Wicar (1000 Frs.) gekrönt. Präsident der Ausstellungs-Commission ist der Administrator der Museen Reynart.

Zeitschriften.

Schasler's Deutsche Kunstzeitung (Dioskuren). 1866. No. 7.
Studien zur Charakteristik bedeutender Künstler der Gegenwart: Troyon.

Organ für christl. Kunst. 1866. Nr. 1. 2.
Ein romanischer Tragaltar aus dem Kloster Abdinghof zu Paderborn. — Die Zukunftsarchitektur und die Zukunftsreligion. — Matthäus Merian d. Ä. und sein Prospekt der Stadt Cöln vom Jahre 1620. Von J. J. Merlo. — Neue Beiträge zur Glockenkunde. — Neue Nachrichten von dem Leben und Wirken Cölnischer Künstler. Von J. J. Merlo. — Besprechungen etc.

Grenzboten. 1866. Nr. 8.
Eine Fresko-Composition Ludwig Richters.

Gazette des Beaux-arts. 1866. Februarheft.
Ch. Blanc, François Duret (illustr.) — Grammaire des arts et du dessin (illustr.) — Voyage d'Albert Durer dans les Pays-Bas (illustr.) (suite et fin). — L. Viardot, D'une définition de l'art appliquée à l'art de peindre. — Musée retrospectif: Les Antiques. I. par Fr, Lenormant (illustr.) V. — Bulletin mensuel etc. (illustr.)

Chronique des arts. Nr. 130.
Vente Troyon. — Vente Nolivos. — Le musée de Nancy.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 2.
Les premiers tableaux flamands et l'école Rhénane (fin). — Notice sur un tableau de Hubert van Eyck. — Correspondance, Chronique etc.

The Art-Journal. 1866. Februarheft.
J. Buskin, The Cestus of Aglaia. — Ch. Boutell. Restorations. — Dafforne, Modern painters of Belgium: J. B. Madou (illustr.). — W. P. Bayley, Visit to the Paradise of Artists I. — F. W Fairholt, Antique brooches I. (illustr.). — W. Chaffers, Glass: its manufacture etc. II. Saxon, Arabic, Persian and early Venetian glass (illustr.). — Obituary, Reviews etc. etc.
Beigegeben sind drei Stahlstiche nach Herbert, Webster und Story.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate.** E. de Cauwer: Seitenportal der Martinskirche in Oudenarde. — F. Werner: Preußischer Grenadier auf Posten. — Rud. Jonas: Zwei Landschaften (die eine vom Verein angekauft). — A. Dreßler: Drei Landschaften. — Pflugradt: Am Brunnen. — O. Heyden: Maleratelier (angekauft). — E. Ockel: Herbstabend in der Mark.

II. **Sachse's permanente Ausstellung.** H. Schnee (Carlsruhe): Glienicker See bei Potsdam. — F. Büchner (Berlin): Fruchtstück. — A. Behrendsen (Königsberg): Lichtung im Kiefernwalde. — O. Heyden (Berlin): Heilige Cäcilie. — Antonie Volkmar (Berlin): Pastellbild. — R. Holzhall (Zürich): 1) Große Landschaft: Sitten in der Schweiz. 2) Waldkapelle in Savoyen. — Aug. Häbnisch (Berlin): 1) Herrenporträt. 2) Damenporträt. — H. Steinicke (Düsseldorf): Kapelle im Gebirge. — Emil Hallatz (Berlin): Dorfscene, Motiv aus der Bourgogne. — C. L. Schmitz (Düsseldorf): Der Wallisersee in der Schweiz. — Ed. Ender (Wien): Die Zeichnungen Hogarth's. — A. v. Wille (Düsseldorf): Sanct Hubertus. — E. Volkers (Düsseldorf): Im Kunstreiterstall.

III. **Lepke's Kunsthandlung.** Ch. Hoguet (Berlin): „Souvenirs du Havre", großes Küstenbild. — W. Amberg (Berlin): 1) „Die Abendglocke". 2) „Marsch, Marsch!" 3) „Ein trüber Tag". — Bennewitz von Löfen (Berlin): Waldlandschaft. — F. E. Meyerheim (Berlin): Spielende Kinder. — Meyer von Bremen (Berlin): „Heimkehr". — H. Kauffmann: Dänische Fouragewagen, Winter.

IV. **Karfunkel's Centralausstellung.** Hofner: Thierstück. — Hilgers (Düsseldorf): Küstenbild. — Mahlknecht (Wien): Vieh im Wasser. — Löffler (Wien): Der polnische Feldherr Czarniecki. — Hartmann (München): Ruhe beim Waldwirthshaus. — Porträts von Grün und Kray.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von Alfons Dürr in Leipzig.

I. Jahrgang.

Nr. 6.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

16. März.

1866.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser und K. Czermak, in **München:** E. A. Fleischmann.

Inhalt:

Die Betheiligung der österreichischen Künstler an der Pariser Weltausstellung im J. 1867.

Wien, im März.

E. Mit Ende Februar sind die Anmeldungen für die Kunstabtheilung der Pariser Weltausstellung geschlossen und man ist jetzt in der Lage, sich von der Theilnahme der österreichischen Künstler an derselben ein ziemlich vollständiges Bild zu machen. Die Betheiligung darf als eine sehr lebhafte bezeichnet werden; der Name „Paris" hat auf die Künstler offenbar eine viel stärkere Anziehung ausgeübt, als London; an den Erfolg der Pariser Ausstellung ist, wie Jedermann fühlt, nicht blos die Ehre der Künstlerschaft, sondern auch ihr materielles Interesse geknüpft. Ebenso allgemein wie die Betheiligung ist aber auch das Bedauern über die knapp zugemessenen Ausstellungsräume und über die ungünstige architektonische Disposition derselben. Der Umstand, daß der ganze Ausstellungsbau amphitheatralisch in der Ebene projektirt ist, bringt es mit sich, daß die innersten Kurven, das heißt diejenigen, welche der Kunstabtheilung zugewiesen sind, unregelmäßige Räume erhalten, welche es nicht gestatten, die Ausstellung der Bilder symmetrisch zu machen, und in denen auch die Wirkung des Oberlichtes auf der Seite der größeren Kurve anders sein wird, als auf der Seite der kleineren. Nach noch einer anderen Seite hin sind speciell die Künstler Wiens mit der von der französischen Kommission getroffenen Anordnung nicht einverstanden. Die österreichische Abtheilung grenzt auf der einen Seite an die Schweiz, auf der anderen an den Zollverein, so wie der Zollverein unmittelbar an Preußen grenzt. Würden bei Weltausstellungen, wo es sich um eine Wirkung im Großen, nicht im Detail handelt, die deutschen Regierungen nur einigermaßen das große National-Interesse in den Vordergrund stellen, so würde es vielleicht möglich gewesen sein, die Kunstabtheilung für Oesterreich, den Zollverein und Preußen nach gemeinsamen Grundsätzen anzuordnen und ein entsprechendes Bild der deutschen Kunstentwicklung im letzten Jahrzehnt zu geben. Was die deutsche Kunstgenossenschaft vergeblich seit Jahren auf Weltausstellungen zu erreichen gesucht hat, das wäre vielleicht den deutschen Regierungen möglich gewesen, wenn — ja wenn nicht eben dieses verhängnißvolle „Wenn" allen deutschen Einheitsfragen wie ein Bleigewicht anhängen würde. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen ist das Anstreben einer solchen Gleichartigkeit ganz unmöglich, und so ist denn auch die österreichische Kunstabtheilung organisirt worden, ohne daß man weiß, was in den benachbarten Abtheilungen, dem Zollverein und Preußen, geschieht.

Nach den Reglements des Centralcomité's in Paris müssen die zur Ausstellung kommenden Kunstwerke seit dem Jahre 1855 angefertigt sein. Bei der Bestimmung des Preises der Kunstgegenstände kommen manche Sonderbarkeiten vor, die mit unseren Anschauungen in Widerspruch stehen. So werden z. B. ausgeführte Glasgemälde nicht in das Bereich der Kunst, sondern in das der Industrie gewiesen, ebenso Modelle nach ausgeführten Gebäuden nicht in die Kunstabtheilung aufgenommen. Zur Uebernahme und theilweise auch zur Beurtheilung der einzuschickenden Kunstgegenstände wurden in der österreichischen Monarchie mehrere Comités bestimmt, welche ihre Berichte an das Centralcomité in Wien einzusenden haben. In Prag und Venedig haben diese Funktionen die dortigen Akademien übernommen, in Wien wurde ein größeres Comité bestimmt und zwar aus den drei Pro-

fessoren der Akademie der bildenden Künste, Architekt F. Schmidt, Medailleur Radnitzky, Landschaftsmaler A. Zimmermann, aus sieben Künstlern der Genossenschaft, Friedländer, Aigner, L. Schönn, E. Ender, A. Schäffer, Laufberger und Architekt Theophil Hansen, und zwei Kunstfreunden, v. Friedland und Prof. R. v. Eitelberger, der den Vorsitz des gesammten Comité's führt. Das Comitémitglied, Genremaler Friedländer, geht auf Kosten der Regierung nach Paris, um die Interessen der österreichischen Künstlerschaft sowohl beim Aufstellen als Rücksenden der Gemälde zu vertreten. Da die französische Regierung diesmal darauf verzichtet hat, für die auswärtigen Kunstwerke Preise zu vertheilen, so fällt von selbst die Absendung von Künstlern zu einer Jury weg.

Die Zahl der Künstler, welche sich aus Oesterreich bisher angemeldet haben, übersteigt 200. Bei dem sehr beengten Ausstellungsraume ergiebt es sich von selbst, daß nur ein Bruchtheil der angemeldeten Kunstwerke zur Ausstellung kommen wird, und wir beneiden das Filial-Comité in Wien wahrlich nicht um die Aufgabe, die es im Laufe des Herbstes dieses Jahres zu erfüllen haben wird, aus der Reihe der angemeldeten Kunstwerke diejenigen zu bestimmen, welche, sei es aus äußeren oder inneren Gründen, zur Ausstellung nicht zugelassen werden können oder dürfen. (Schluß folgt.)

Monumentale Brunnenbauten.

Mit der fortschreitenden Entwickelung des Bürgerthums zum Wohlstande und zur Intelligenz, regt sich in den städtischen Gemeinden, größeren und kleineren, ein immer lebendiger werdender Eifer für die Beschaffung von Wasserleitungen und für die Anlage fließender Brunnen auf öffentlichen Plätzen. Haben wir auch von der Griechen und Römern Vieles gelernt, so sind wir doch in der That gerade in der praktischen Sorge für das physische Gedeihen, für den öffentlichen Gesundheitsstand weit hinter den Alten zurückgeblieben. Jedenfalls bleibt noch Großes zu thun übrig, ehe unsere öffentlichen Bäder und ähnlichen Anstalten sich soweit entwickeln, daß auch dem unbemittelten Arbeiter die Wohlthaten derselben zu Theil werden.

Deßhalb möchte es an der Zeit sein, von Neuem darauf hinzuweisen, wie die Alten und nach ihnen die Italiener der Renaissancezeit auch auf die künstlerische Ausbildung ihrer öffentlichen Brunnen und Wasserbehälter großen Fleiß und stete Sorge verwandten. Darin sollten unsere wohlhabenden Städte weit mehr, als es bisher geschehen, sich das Beispiel jener Zeiten zum Muster dienen und es sich nicht an der Erfüllung des nackten Bedürfnisses genügen lassen; denn nichts erhöht den Reiz und die Annehmlichkeit städtischer Prospekte so sehr, nichts belebt und erfrischt die Stimmung in gleicher Weise, wie der Anblick schön aufgebauter Brunnen, von denen das belebende Element in vollen Strömen niederrauscht. Die Denkmälersucht unserer Zeit würde gewiß viel weniger Tadler finden, wenn man es verstände, sie mit Anstalten für das öffentliche Wohl, wie es die Brunnen sind, in Verbindung zu bringen.

Indeß mehren sich die Anzeichen, daß diese Einsicht, die den praktischen und idealen Zwecken des öffentlichen Lebens gleichzeitig gerecht wird und dabei den künstlerischen Kräften ein weites, höchst glückliches Gebiet der Thätigkeit eröffnet, von Jahr zu Jahr sich eindringlicher geltend macht. Der schöne Gedanke von Begas, das Schillerdenkmal in Berlin in diesem Sinne auszuführen, würde zweifelsohne zur Nacheiferung angespornt haben, und es ist schon deshalb sehr zu beklagen, daß die Intention des Künstlers an maßgebender Stelle für unpassend befunden worden ist.

Um so willkommener ist es uns, berichten zu können, daß man in einer der kleinsten deutschen Residenzstädte, in Dessau, sich durch ähnliche Skrupel nicht hat abschrecken lassen, das daselbst im Entstehen begriffene Erinnerungsdenkmal an die funfzigjährige Regierung des Herzogs Leopold Friedrich mit der Anlage eines öffentlichen Brunnens zu verbinden. Das bezeichnete Denkmal wird auf dem Platze errichtet, wo sich das Kreisdirektionsgebäude befindet. Der 35 Fuß hohe Unterbau erhebt sich aus einem achteckigen Wasserbecken, zu welchem drei Stufen hinaufführen, und ist von vier allegorischen Figuren flankirt, die vier vereinigten Landestheile darstellend. Den Oberbau bildet ein Baldachin, von Säulen getragen, dessen vier Nischen die sieben Fuß hohen Statuen derjenigen Fürsten enthalten, unter denen Anhalt zu einem Lande vereinigt gewesen ist: Albrecht der Bär, Heinrich I., Joachim Ernst und Leopold Friedrich. Die Wasserspeier am Unterbau sind als Bärenköpfe gebildet. Einen weiteren Schmuck erhält der Sockel in Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die Geschichte der anhaltinischen Lande bezieht.

Gleichzeitig geht uns die Nachricht zu, daß auch die Stadt Dresden im Begriff steht, ihre öffentlichen Brunnen durch eine neue monumentale Anlage dieser Art zu vermehren. Dieselbe wird auf dem Räcknitzplatze ausgeführt. Ueber Plan und Ausführung verlautet Folgendes: Ueber der unteren, durch Stufen aus dem Erdboden herausgehobenen Brunnenschale erhebt sich auf ornamentirter Säule eine zweite, kleinere Schale, und über dieser, als Abschluß des Ganzen, eine Nymphe, die einen kleinen Triton emporhält. Letztere Gruppe, mit deren Ausführung G. Broßmann betraut ist, hat eine Höhe von ca. 8 Fuß, während die Höhe der ganzen Anlage ca. 22 Fuß beträgt. Die in einfachen, edeln Renaissanceformen gehaltene Architektur ist von E. Giese in Düsseldorf und B. Schreiber zweckentsprechend entworfen und

wird mit der Figurengruppe, welche gegenwärtig im Modell vollendet ist und in Bronze gegossen werden soll, ein wirkungsvolles Ganzes bilden. Hübsch ist das Broßmann'sche Bildwerk mit dem Architektonischen zusammengedacht und sehr geschickt in lebensvoll anmuthigen Formen durchgeführt.

Auch in Wien hat man bei dem projektirten Haydn-Denkmal für die Vorstadt Gumpendorf und an der plastisch reich ausgestatteten Rampe am neuen Opernhause auf eine solche Verbindung von Brunnenanlage mit der Skulptur Bedacht genommen. Hoffen wir, daß diese Beispiele eine Anregung geben, auch in andern Städten den Kunstsinn der Bevölkerung auf eine ähnliche Fährte zu bringen. Nirgends ist der öffentliche Luxus so sehr am Platze, wie in dieser Richtung, denn er kommt der gesammten Einwohnerschaft zu Gute. Hier wird man auch am wenigsten die Einwände der Nützlichkeitstheoretiker zu befürchten haben, die in Sachen der Kunst leider noch zu oft ihren beschränkten Standpunkt durchzusetzen wissen.

Schließlich wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß u. A. der vor wenigen Jahren in München verstorbene Bildhauer Leeb eine große Anzahl von Brunnenmonumenten mit Standbildern und sonstigem plastischen Schmuck entworfen hatte, von denen auch einige, wenn wir nicht irren, zur Ausführung gekommen sind. Leeb hatte den Plan, die ganze Sammlung herauszugeben, wurde jedoch daran durch den Tod gehindert.

Korrespondenzen.

Berlin, Mitte März.

× Die Ausstellung der Aquarellen von Karl Werner aus Leipzig, welche seit kurzem im Lokal des Kunstvereins stattfindet, zieht das Interesse des Publikums lebhaft an. Es sind Ansichten aus Aegypten, Syrien, Palästina. Der Künstler, der namentlich in England es zu großer Beliebtheit gebracht hat, ist ein Meister in seinem Fach. Der Aquarelltechnik ist er in vollendeter Weise Herr. Man sieht seinen Blättern deutlich an, daß sie unmittelbar der Natur abgelauscht, im Anblick der Dinge selbst gemacht sind. Dabei sind manche von ihnen auch von der feinsten und sorgsamsten Ausführung, namentlich diejenigen, in welchen die Architektur die Hauptrolle spielt. In deren Wiedergabe liegt ohne Zweifel die größte Stärke des Malers. Treu und scharf bis in alle Einzelheiten hinein hält er sie fest. Das verschiedenartige Material, Marmor und Erz, Sandstein und Backstein weiß er unvergleichlich zu charakterisiren. Und er giebt stets mehr als eine Ansicht, er giebt ein Bild von selbständigem künstlerischen Werth, weil er die Architektur mit ihrer Umgebung jedesmal in einer eigenthümlichen Stimmung vor uns hinzustellen versteht. Der Preis unter den Architekturstücken gebührt jedenfalls der „Rumpelkammer im Tempel zu Karnak". Vorn eherne Statuen und bemalte Sarkophage; gegenüber ein prächtiges Thor, ganz mit reliefs en creux bedeckt und in einen dunklen Gang führend, in den die zertrümmerte Steindecke einen wirkungsvollen Lichtstrahl fallen läßt. Aber auch einige andere ägyptische Architekturen und dann besonders einige Ansichten maurischer Bauwerke sind von seltener künstlerischer Bedeutung. So das in Marmor und Goldglanz prangende Thor der Afra oder Universitätsmoschee in Kairo, oder der Eingang eines arabischen Palastes sowie des Bazars daselbst. Hier überall hat Werner auch Gelegenheit gefunden, seine Meisterschaft in der Staffage zu zeigen, welche er zugleich in Schilderungen des Lebens und Treibens in ägyptischen Schulen, Kaffeehäusern und Schneiderläden, in orientalischen Pferdemärkten und Badezimmern bewährt. Aber auch die landschaftlichen Blätter sind großentheils fein und charakteristisch. Es seien zum Beispiel nur einige Ansichten der Insel Philae oder des Hafens von Beyrut erwähnt. Ein wahres Idyll endlich hat der Maler im „Hof des Hauses vom Scheich Bender, vulgo Abu Antik in Damaskus" geschaffen, einem auch in der Ausführung besonders feinen, ja sogar eleganten Blatt. Da ruht der Herr des Hauses auf dem Divan an einem schattigen Plätzchen und weiß in majestätischer Behaglichkeit nichts Besseres zu thun, als seine Prachtgefäße und sonstigen Kostbarkeiten zu beschauen, während ringsum die Rosen blühen und sich die Aussicht auf eine sonnige Landschaft mit fernen Schneegipfeln eröffnet.

Hier in Berlin wird man schwerlich unterlassen können, den Vergleich zwischen diesen Aquarellen und denen des einheimischen Virtuosen in diesem Fache, E. Hildebrandt, anzustellen. In dem, was Hildebrandt's eigentliche Stärke ist, nämlich in kühnen Beleuchtungseffekten wetteifert Werner nicht mit ihm; er versucht es auch gar nicht, er sieht seine Aufgabe nicht darin. Wir werden aber dafür vor seinen Arbeiten nicht unausgesetzt genöthigt, in erster Linie an die Bravour des Machwerks zu denken, sondern es ist sofort die Sache selbst, welche uns interessirt. Werner begnügt sich nicht, wie Hildebrandt, mit dem Totaleffekt, sondern er geht auf das Besondere ein und weiß uns stets die Ueberzeugung beizubringen, er habe nirgend ein subjektives Element in seine Ansichten hineingelegt, sondern jedesmal die bestimmte Gegend und Oertlichkeit mit Wahrheit und Genauigkeit in ihrem eigenthümlichen Charakter erkannt und festgehalten.

Innsbruck, Anfangs März.

? Im hiesigen Museum ist gegenwärtig eine schöne Landschaft von Ed. Wörndle: „Der Wallenstädter See" ausgestellt. Wörndle ist kein Vedutenmaler, er gehört zu den Anhängern der historischen Schule, welche in Koch ihren Gründer feiert, und hat sich unter den jüngeren

Künstlern in Oesterreich bereits einen achtbaren Namen erworben.

Im Archiv zu Sterzing wurde eine Zeichnnng von Vigil Raber, ein Mann zwischen zwei nackten Weibern auf dem Bette mit gewandter Feder auf Papier skizzirt, entdeckt. Von Gemälden dieses Künstlers war bisher Nichts bekannt; er lebte am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts, etwa bis 1540; sein Ruf gründet sich auf die dramatische Darstellung mittelalterlicher Passionsspiele, die er zu Sterzing, Botzen und Trient aufführte.

Kunsthandel.

Die vorzüglichsten Gemälde der Eremitage zu St. Petersburg, mit Bewilligung des Kaisers von dem Photographen Karl Müller nach den Originalen aufgenommen, sollen in einer Folge von 51 Lieferungen, deren jede 3 Frs. in der Subskription kosten wird, in der nächsten Zeit erscheinen. Was bis jetzt von diesen Reproduktionen bekannt geworden ist, hat durch vorzügliche Ausführung den Beifall der Kenner gefunden, sodaß die Publikation um so dankenswerther ist, als verhältnißmäßig nur wenige Kunstfreunde Gelegenheit haben, die russische Hauptstadt zu besuchen.

Wir können bei dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, daß alle öffentlichen Galerien in gleich liberaler Weise die photographische Publikation ihrer Hauptwerke nach Originalaufnahmen gestatten oder die Initiative zu einer derartigen Herausgabe ergreifen möchten.

S—t. **Von Ockerts Jagdalbum** (in Photographien von Fr. Hanfstängl in München) nehmen wir um so lieber Notiz, als sich uns hier im Gegensatz zu dem vielen Faden und Ungenießbaren, das die jetzige Albumliteratur gebracht hat, auch wieder einmal eine kräftigere Kost darbietet. Die Zeichnung des Wildes und der landschaftlichen Umgebung zeugt von markiger, fester Hand; in der Auffassung jedoch ist eine gewisse Monotonie nicht abzuleugnen. Diese hätte vermieden und zugleich eine energischere Charakteristik der Thiernatur erreicht werden können, wenn der Künstler das Wild mehr in aufgeregten oder auch humoristischen Scenen vorgeführt hätte.

S t. **Genelli's Entführung der Europa**, im Besitz des Herrn v. Schack in München, ist von Burger gestochen. Eine weniger weichliche Behandlung des Stiches hätte nicht geschadet, immerhin aber ist derselbe als gelungen zu bezeichnen, und es wäre für den Münchener Kunstverein wohl ehrenvoller gewesen, hätte er statt eines unbedeutenden Genrebildes von R. S. Zimmermann, dessen Stich noch dazu schlecht gerathen ist, dieses Blatt unter seine Mitglieder vertheilen lassen.

* **Die Münzen- und Medaillensammlung** des königl. dänischen Rathes Reutze kommt in Wien vom 5. April d. J. an zur öffentlichen Versteigerung. Der Katalog ist durch alle Buchhandlungen, in Wien namentlich durch Herrn Joseph Bermann, Kunsthändler, Graben, zum Preise von 40 Kr. zu beziehen. Aufträge übernehmen außer dem Genannten die Herren J. H. Hiesmanseder, S. Egger und J. Oberndorffer.

R. Weigel's Kunstauktion. Der Katalog der am 3. April beginnenden Versteigerung von Kupferstichen, Holzschnitten, Sammelwerken rc. enthält 1331 Nummern von Meistern aller Schulen.

Vermischte Kunstnachrichten.

Die königl. sächs. Porzellanmanufaktur in Meißen wird auf der nächstjährigen Pariser Weltausstellung durch ein herrliches Erzeugniß der keramischen Kunst, eine Pracht-Vase, vertreten sein. Das Modell dazu, von Schnorr von Carolsfeld entworfen, ist gegenwärtig im Lokale des sächs. Kunstvereins in Dresden ausgestellt. Das Dresdener Journal enthält darüber folgendes Nähere:

Die Vase ist in einer edlen griechischen Kraterform gehalten und mit Darstellungen der Artemismythe geschmückt. Die griechische Mythologie stellt die Artemis als freundliche und verderblich wirkende Gottheit dar. Dieser Gegensatz drückt sich in den beiden zur Darstellung erwählten Erzählungen von Endymion und Aktäon aus. Das Bild des Halses der Vase giebt die erstere Erzählung wieder, in welcher Artemis in ihrer Eigenschaft als mild wirkende Mondgöttin erscheint. Sie pflegte, wenn sie am nächtlichen Himmel über den Ort gekommen war, wo Endymion, beschützt von seinen Hunden, schlief, ihren Mondwagen zu verlassen und, während Eros, ihr Begleiter, die Hunde einschläferte, am Anblick des Jünglings sich zu erfreuen. In sehr anmuthiger Weise ist das Motiv zur Darstellung gebracht. Der Erzählung von Aktäon und seinen fünfzig Hunden, welche uns in den Hauptbildern am Rumpf der Vase vorgeführt wird, liegt die Anschauung von dem Erliegen der frühlingsfrischen Natur unter der verzehrenden Sommergluth zu Grunde. Eine reiche und schönheitsvolle Komposition ist hier die Belauschung der Artemis, und ebenso lebendig und dramatisch bewegt ist der Racheakt an Aktäon dargestellt, wie letzterer in einen Hirsch verwandelt, von seinen eigenen Hunden zerrissen wird. An dem Fuße der Vase deuten Gruppen ruhenden Wildes den Frieden an, welchen dasselbe unter dem Schutze der Göttin genießt. Das Ganze ist sehr glücklich, frisch und warm gedacht und ebenso meisterlich ausgeführt.

Neue Kompositionen Schwind's für das Wiener Opernhaus. Die offene Loggia des neuen Wiener Opernhauses wird bekanntlich durch M. v. Schwind mit Fresken ausgemalt, welche Mozart's „Zauberflöte" zum Gegenstande haben. Das Werk ist in den Kartons und Farbenskizzen seit längerer Zeit vollendet und sieht seiner Ausführung an den Wänden der Loggia für die nächste Zeit entgegen. Inzwischen beschäftigt sich der Künstler mit den Kartons für das Foyer des Opernhauses, dessen Ausmalung ihm ebenfalls übertragen wurde. Der Bayerischen Zeitung schreibt man darüber: „Im Foyer werden zehn größere und vier kleinere Büsten von berühmten Komponisten aufgestellt, und für die über denselben befindlichen, halbrunden Felder sind die neuerlichen Kompositionen bestimmt. Die von höherer Seite und im Hinblick auf die Vergangenheit gewählten Meister sind auf der ersten Langseite des Foyers in der Mitte Mozart (ungefähre Wiederholung des Hauptwandbildes der Loggia, das erste Liebespaar aus der „Zauberflöte" mit Beifügung des Liebespagen, und auf der andern Seite der Kommandeur aus „Don Juan"). Zur Linken Mozart's kommt Gluck („Armida", griechischer Typus, mythologische Umgebung mit einem Amor), daneben Beethoven („Fidelio", der Gefangene in Vision); zur Rechten Mozart's Haydn („Schöpfung", alttestamentarische Vorstellung mit Adam und Eva und einem Gewoge singender Engel in den Lüften), daneben Schubert („Erlkönig", „Fischer"). Auf der kurzen Wand finden, mit einem und dem anderen ihrer besten Produkte gekennzeichnet, Dittersdorf, Meyerbeer, Spohr und Spontini ihre Plätze. Auf der zweiten Langseite nimmt den Mittelplatz Cherubini („Wasserträger") ein; zur Linken desselben ist Rossini („Figaro") und Weber („Freischütz"), zur Rechten Boieldieu („Weiße Dame") und Marschner („Hans Heiling"). -- Bis gegen Mai laufenden Jahres werden allem Anscheine nach die in kleinerem Maßstabe schon durchgeführten und leicht in Farbe gesetzten Blätter in bestimmter Größe vollendet sein; dann kann es jede Stunde an die Ausführung der Gemälde an Ort und Stelle gehen."

S—t. **Professor Widnmann in München** hat das Modell zum Gärtnerstandbild, das den Gärtnerplatz in München zu schmücken bestimmt ist, vollendet. Der Architekt schaut sinnend in die Ferne, als denke er nach über die Lösung eines baulichen Problems; sein rechter Fuß tritt in schreitender Bewegung vor, während die rechte Hand, an die Brust hinaufgezogen, leise demonstrirend sich bewegt, und die linke eine Tafel hält, worunter ein romanisches Kapitäl liegt. Auf diese Art ist es dem Künstler gelungen, ein lebendiges Wechselspiel von Bewegungen und Linien zu geben. Jedenfalls ist die Statue, wenn sie auch die packende Gewalt ächt monumentaler Auffassung vermissen läßt, als eine der bessern Arbeiten der gegenwärtigen Plastik zu bezeichnen. In demselben Atelier ist auch das Modell einer Victoria für das Maximilianeum fertig geworden.

S—t. **Der Landschaftsmaler Fries in München** hat nunmehr die zweite Hälfte seines Cyklus italienischer Landschaften vollendet und beabsichtigt dieselben in diesen Tagen zunächst in München auszustellen. Bekanntlich war die erste Hälfte schon vor längerer Zeit an verschiedenen Orten ausgestellt und hatte dem Künstler vielen Beifall eingetragen.

Ed. Ille in München hat ein großes Aquarellgemälde im Auftrage des regierenden Königs ausgeführt, welches die Sagendichtung von Lohengrin in kombinirter Darstellung der Hauptmomente darstellt. Dasselbe ist im Kunstverein ausgestellt. Der genannte Künstler ist gleichfalls im Auftrage des Königs mit einem Cyklus von Zeichnungen beschäftigt, welcher das Leben und die Zeit des Meisters Hans Sachs schildern soll.

Der Guß des Standbildes v. Dalberg's, welcher kürzlich in der königlichen Eisengießerei zu München unter der Leitung des Meisters v. Miller stattfand, ist auf das Vollständigste gelungen. König Ludwig I. beabsichtigt das Standbild noch in diesem Jahre als Seitenstück zum Iffland-Denkmal auf dem Schillerplatze zu Mannheim aufstellen zu lassen.

Neues von Vautier. In der permanenten Ausstellung von Ed. Schulte in Düsseldorf übt gegenwärtig ein vortreffliches Gemälde von Vautier eine seltene Anziehungskraft auf Künstler und Kunstfreunde aus. Der Gegenstand der Darstellung ist ein Todtenschmaus im Berner Oberlande. Der volksthümliche Brauch, der auch in andern Gegenden heimisch ist, das Andenken des Bestatteten durch einen Schmaus zu ehren, hat dem Humor des Künstlers ein fruchtbares Motiv dargeboten. Von Trauer und Schmerz ist auf dem Bilde nur wenig zu sehen. Das einzige wirklich leidtragende Wesen, die Witwe des Verstorbenen, bemerkt man links im Hintergrunde in Gesellschaft zweier alten Frauen, die ihr Trost zusprechen, während ein paar prächtige junge Mädchen sie theilnahmsvoll anblicken. Im Vordergrunde rechts herrscht dagegen das Behagen an leiblichen Genüssen, und die Gäste, welche die wohlbesetzte Tafel innehaben, scheinen die traurige Veranlassung, die sie hier versammelt, allgemach vergessen zu haben. Daß das malerische Machwerk ein vorzügliches ist, braucht wohl kaum hinzugefügt zu werden. Das Gemälde ist für das Kölnische Museum bestimmt, wird aber, bevor es in den Räumen desselben Platz findet, auf der diesjährigen Pariser Kunstausstellung erscheinen.

Personal-Nachrichten.

Ludwig Knaus beabsichtigt sich nach fünfzehnjähriger Abwesenheit in Düsseldorf niederzulassen, wo er in der Nähe des Hofgartens ein Grundstück angekauft hat, um darauf für sich ein Wohnhaus erbauen zu lassen.

Dem Aquarellmaler Karl Werner in Leipzig ist das Prädikat „Professor" verliehen worden.

Preis-Bewerbungen.

Für den Bau eines Akademiegebäudes in Dresden, welches zur Aufnahme einer Reihe von Künstlerateliers und zur Erfüllung verwandter akademischer Bedürfnisse dienen soll, hat das königl. sächs. Ministerium des Innern eine Konkurrenz ausgeschrieben, zu welcher jedoch nur sächsische Architekten einschließlich solcher, die zwar gegenwärtig im Auslande leben, aber früher Zöglinge der Dresdener Bauschule gewesen sind, zugelassen werden. Die Konkurrenzpläne sind bis zum 1. September a. c. an den akademischen Rath einzusenden. Die ausgesetzten Preise betragen 500, 300 und 200 Thaler. Alles Nähere ist in der Kanzlei des Ministeriums des Innern sowie auch bei dem Kastellan der Kunstakademie zu erfragen.

Für die Anlage eines Friedhofes bei Padua nebst den dazu gehörigen Gebäulichkeiten hat die städtische Behörde daselbst eine Konkurrenz ausgeschrieben, an welcher sich Architekten aller Länder betheiligen können. Preise: 2000, 1200 und 800 Fl. öst. Letzter Termin der Einsendung 24. December 1866. Programm und Situationsplan sind von dem Vicepräsidenten der Deputazione preposta al publico Ornato, Dott. Giuseppe Sacchetti, zu beziehen.

Die „Société academique d'architecture" zu Lyon hat zwei Preise für eine biographische Arbeit über die bedeutendsten Lyoner Baumeister ausgesetzt, bestehend in je einer goldenen Medaille und als ersten Preis außerdem 800 Frs.

Die Stadt Rheims hat für den Bau eines Theaters eine Konkurrenz ausgeschrieben. Die Bedingungen werden auf Verlangen von dem Magistrat mitgetheilt. Prämien: 12,000, 3000 und 1000 Frs. Letzter Termin der Einsendung 15. Juli a. c.

Der Ausschuß zur Errichtung des Jahnsdenkmals in Berlin hat eine Preis-Bewerbung an alle deutschen Künstler ausgeschrieben. Die Entwürfe sind unter Namensnennung bis zum 10. October a. c. an den Schriftführer Dr. E. Angerstein in Berlin einzusenden. Die Modelle der Figur Jahns müssen 15—20 Zoll hoch sei. Der erste Preis beträgt 200, der zweite 100 Thaler. Der Ausschuß verfügt über ca. 10,000 Thaler und beabsichtigt das Standbild in einer Höhe von 12 Fuß in Erz ausführen zu lassen.

Die Gesellschaft zur Pflege der schönen Künste in St. Petersburg hat den Preis, welchen sie alljährlich auszutheilen pflegt, für 1865 dem Genremaler Perow zuerkannt. Das Motiv des preisgekrönten Bildes ist dem russischen Volksleben entnommen; der Künstler schildert eine ländliche Begräbnißscene; seiner Darstellung wird ebensowohl charakteristische Auffassung wie auch ergreifende Wahrheit des seelischen Ausdrucks nachgerühmt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

♂ **Der beabsichtigte Neubau des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M.** Einige vor Kurzem in der Frankfurter Reform erschienene Artikel haben in den Kreisen Frankfurts, die sich für Kunst interessiren, ja man darf wohl sagen in der Bürgerschaft überhaupt, eine große Bewegung hervorgerufen, indem sie die über einen wichtigen Gegenstand weit verbreiteten, aber bisher mehr nur privatim besprochenen Ansichten zusammengefaßt und denselben einen öffentlichen Ausdruck gegeben haben. Es handelt sich um den von der Administration projektirten Neubau des Städel'schen Kunstinstitutes. In umfassender, eingehender Weise wird die Ansicht dargelegt, daß die für einen Neubau erforderliche Summe ganz außer Verhältniß zu dem Vermögen des Institutes stehe und die gedeihliche innere Entwickelung desselben dadurch ernstlich gefährdet werde. Die Zinsen von 1,300,000 Fl. (Grundstücke und Gebäulichkeiten einbegriffen) müssen den vereinigten Anforderungen einer Vermehrung der verschiedenen Sammlungen (Gemälde, Plastik, Kupferstiche, Bibliothek) und zugleich der Unterhaltung einer Kunstschule genügen. Diese Mittel sind die einzigen, welche in dem reichen Frankfurt fortlaufend zur Förderung der Kunstinteressen verwandt werden; aber mit der zunehmenden Vertheuerung des Lebens, also auch der in das Kunstfach gehörigen Gegenstände, — man denke nur an die enorm sich steigernden Preise alter Meisterwerke, — müssen selbst diese schmalen Mittel sich mit der Zeit mehr entwerthen. Auf diese Einsicht gründet sich der Vorschlag: die Kunstschule in ein besonderes Gebäude zu verlegen, den alten noch sehr brauchbaren Bau ausschließlich für die Sammlungen einzurichten und durch Parcellirung des für den Neubau bestimmten Grundstückes, welches seiner Zeit für 126,000 Fl. angekauft worden, jetzt aber nach mäßiger Schätzung ½ Million werth ist, das Institutsvermögen ansehnlich zu vergrößern.

Die Entgegnung, welche jener Vorschlag gefunden, sucht zwar die mit dem Plane der Administration Unzufriedenen nur als eine kleine, aber rührige Parthei hinzustellen, welche eine künstliche Agitation in der Presse zu Wege gebracht und die große Masse durch Hervorhebung des allzeit Anklang findenden Finanzpunktes zu packen gewußt habe. Allein es ist Thatsache, daß selbst Freunde der Administration in dieser Entgegnung das auf die Sache Eingehende, Ueberzeugende vermissen und ernstlich bedauern, daß durch den darin angeschlagenen Ton die Debatte über eine so ernste und wichtige Angelegenheit einen gereizten Charakter angenommen. Das für den Finanzpunkt allzeit empfängliche große Publikum aber hat aus den Rechtfertigungsversuchen besonders das herausgelesen, daß die Administration für den beabsichtigten Neubau mit ½ Million Gulden auszukommen hofft; nach welcher Erklärung, selbst im Falle sich diese Hoffnung verwirklichen sollte, der zu errichtende Bau, den Platz einbegriffen, einen Werth von einer Million repräsentiren würde. Mit großer Spannung sieht Jedermann der Entscheidung der nach dem Willen des Stifters unverantwortlichen Administration entgegen, und hofft, daß dieselbe nicht unverantwortlich handeln werde.

Gegen den Bamberger Kunstverein hat der Maler Johann Maar in Nürnberg vor kurzem in einem als Manuskript gedruckten Pamphlet Beschwerde erhoben, weil der Verein die Entschädigung für ein demselben zur Ausstellung überlassenes, auf dem Transport von Bamberg nach Würzburg

oder vice-versa beschädigtes Gemälde verweigert. Nach der gegebenen Darstellung des Sachverhalts würde dem Bamberger Verein zur Last fallen, daß er die Entschädigungspflicht von vornherein im Princip anerkannt, die Schuld jedoch auf den Würzburger geschoben habe, dann aber, als der Beschädigte mit gerichtlicher Verfolgung seines Rechtes gedroht, dieses Recht bestritten habe, indem er sich auf den Umstand gestützt, daß die Versicherungsgesellschaft, bei der das Gemälde von ihm versichert gewesen sei, der früheren Unterstellung entgegen, nicht zur Erstattung des Werthes gezwungen werden könne. Der deshalb bei dem Bamberger Bezirksgerichte geführte Rechtsstreit endete nach beiläufig $3\frac{1}{2}$ Jahren mit der Abweisung des Klägers unter Verurtheilung in die Kosten, welche nicht weniger als 100 fl. 34 kr. betrugen. Diese unerquickliche Streitsache, bei welcher noch der Umstand mitspricht, daß die Vorstände des Bamberger Vereins Juristen von Fach sind und als solche in Bamberg fungiren, hat insofern ein allgemeines Interesse, als es sich um den Kampf für ein Princip handelt, dessen Durchführung allerdings im Interesse der Künstler bei den verhältnißmäßig sehr geringen Versicherungskosten wünschenswerth wäre. Freilich muß die Versicherungspolice dann nicht blos, wie es in dem vorliegenden Falle geschehen, auf totale Vernichtung, sondern auch auf theilweise Beschädigung lauten. — Eine ähnliche Klage wurde übrigens schon vor einigen Jahren laut, als das große Bild Lessing's „Huß vor dem Scheiterhaufen", irren wir nicht ebenfalls auf einer bayerischen Bahn, beschädigt wurde, indem es einen zwei Fuß langen Riß davon trug, der nicht wohl durch eine force majeure erklärt werden konnte.

A. **Arundel-Society.** Bekanntlich ist die unter diesem Namen in England bestehende Gesellschaft vorwiegend mit Publikation berühmter Werke der monumentalen italienischen Malerei beschäftigt. Sie gibt in Jahreslieferungen namentlich Kupferstiche und Chromolithographien (Farbendruckblätter), in letzten Jahren meist Nachbildungen der Kunst des Cinquecento. Die neue, für Wiedergabe von Fresko-Bildern unübertreffliche Vervielfältigungsart, ist durch die Aufträge der Arundel-Gesellschaft in hervorragender Weise künstlerisch gefördert worden. Die meisten chromolithographischen Blätter der neueren Jahrgänge sind unter Direktion des Prof. Gruner in Dresden durch Storch und Kramer in Berlin ausgeführt. Da die Gesellschaft die Auflagen ihrer Publikationen nach der bestimmten Mitgliederzahl normirt, ist es Manchem, welcher sich für die von ihr gepflegte Kunst interessirt, sehr erschwert, diese schönen kunstgeschichtlich wichtigen Leistungen zu erwerben. Außer den periodischen Lieferungen werden separate Blätter ausgegeben, welche nebst dem restirenden Vorrath von Subskriptionsblättern auch dem nicht zur Gesellschaft gehörigen Publikum verkauft werden. Bisher blieb jedoch auch hierbei die Schwierigkeit direkter Beziehung aus England, die überdieß an die Bestimmung eines nicht unbeträchtlichen Minimalquantums gebunden ist. Seit Kurzem nun hat die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig sich mit der Arundel-Society in Rapport gesetzt, so daß die aus den Jahrgängen 1848—65 vorräthigen Publikationen durch die genannte Handlung auch einzeln bezogen werden können. Wir verfehlen nicht, auf diese willkommene Erleichterung aufmerksam zu machen. Verzeichniß und Preisnotizen gibt der dem zweiten Hefte der Zeitschr. für bild. Kunst beigefügte Prospekt.

In London hat sich ein internationaler Kunstverein gebildet unter dem Namen „International society of fine arts." Derselbe beabsichtigt regelmäßige Kunstausstellungen, nach Art der Wander-Ausstellungen, wie sie in Deutschland unter den verbundenen Lokal-Vereinen üblich sind, in allen größeren Städten der vereinigten Königreiche zu veranstalten. Als Präsident der Gesellschaft, welche auf Aktien im Gesammtbetrage von 100,000 Pfd. St. gegründet wird, fungirt Lord Ranelagh. Ihre Thätigkeit hat die Gesellschaft zunächst mit dem Ankauf eines Grundstücks in London begonnen, auf welchem ein Ausstellungsgebäude errichtet werden soll, um dem fühlbaren Mangel eines solchen in der Hauptstadt Englands abzuhelfen. Für den Bau und die Ausschmückung dieser Kunsthalle ist eine Konkurrenz ausgeschrieben. — Das Unternehmen soll auf dem Princip der Gegenseitigkeit beruhen, in der Weise, daß jeder Künstler, der Mitglied der Gesellschaft werden will, eine Aktie nehmen muß. Wenn damit ausgesprochen sein soll, daß nur Mitglieder die Ausstellungen beschicken dürfen, so dürfte dieses Princip, namentlich in Bezug auf das Ausland, im Resultat manche Unzuträglichkeiten mit sich führen.

D. Maclise, Story of the Norman Conquest. Diese Publikation, welche die Art-Union in London am Schlusse des vorigen Jahres ihren Subskribenten darbot, ist in England mit großem Beifall aufgenommen. Es sind 42 Blätter, gestochen von L. Gruner nach dem Gemälde-Cyklus von D. Maclise, welcher die Hauptmomente aus der Geschichte der normännischen Eroberung darstellt und im Jahre 1857 in der königl. Akademie zu London ausgestellt war.

S—t. **Münchener Pinakothek.** In den Annalen der Münchener Pinakothekverwaltung haben wir ein lebenverkündendes Beginnen zu verzeichnen, daß nämlich die Bilder die längst gewünschten Täfelchen mit Angabe des Namens und der Lebenszeit der Meister erhalten. Es ist dies kein großer, aber für den, welcher die Münchener Verhältnisse kennt, immerhin beachtenswerther Fortschritt. Wir wollen hoffen, daß damit das starre Eis gebrochen ist und andere wichtigere Reformen nicht mehr lange auf sich warten lassen.

S—t. **München. Die werthvolle Elfenbein- und Waffensammlung** aus den „Vereinigten Sammlungen" Münchens ist nunmehr in das bayerische Nationalmuseum vollständig übergeführt. Das Meiste davon gehört dem 16. und 17. Jahrhundert an, doch finden sich auch Arbeiten aus der gothischen Periode. Es ist damit ein weiterer Schritt zur Vervollständigung dieses für die Geschichte der christlichen Kunst wichtigen Instituts geschehen.

Der Frankfurter Kunstverein, welcher am 26. Februar seine Generalversammlung hielt, erfreut sich, wie aus dem Geschäftsbericht erhellt, einer gedeihlichen Entwickelung und einer glücklichen finanziellen Lage. Im verflossenen Jahre hatte derselbe 489 Kunstwerke im Gesammtwerthe von 189,959 Fl. ausgestellt; verkauft wurden von Werken lebender Künstler 166 für 22,668 Fl., von Werken alter Meister 31 für 11,580 Fl., im Ganzen für 34,248 Fl. Außerdem wurden für die Verlosung 52 Kunstwerke für 7543 Fl. erworben.

* **Wiener Weltausstellung für 1870.** Die Wiener Zeitung meldet: „Se. k. k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 17. Februar d. J. allergnädigst zu genehmigen geruht, daß im Jahre 1870 in Wien eine internationale Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirthschaft, der Industrie und der bildenden Künste stattfinde." In Folge dessen wurde von Seite des österreichischen Handelsministeriums an die Handelskammern, die industriellen Vereine und Gesellschaften, Korporationen, Genossenschaften 2c. über das Stattfinden der Wiener Weltausstellung ein vom 20. Februar datirtes und vom Sektionschef **Blumenfeld** gezeichnetes Cirkularschreiben versendet, in welchem die Erwartung ausgesprochen wird, daß bei Durchführung dieser insbesondere für Oesterreich so hochwichtigen Aufgabe allerseits mit Eifer und Energie vorgegangen werde.

* **Rembrandt-Kauf.** Das vielbewunderte Bild Rembrandt's „Christus segnet die Kinder", in der Galerie Schönborn in Wien, ein Hauptbild des Meisters, von welchem kürzlich verlautete, es sei nach Paris verkauft, ist, wie wir so eben aus sicherer Quelle erfahren, von Hrn. Suermondt in Aachen für seine Sammlung um 75,000 Gulden angekauft, bleibt also Deutschland auf diese Weise erhalten.

Der Kongreß der deutschen Kunstgenossenschaft, zu welchem für dieses Jahr Kassel ausersehen war, soll dem Vernehmen nach dort nicht geduldet werden, weil sich allerhöchste Bedenken geltend gemacht haben.

Das Minutoli'sche Institut für Kunst und Gewerbe wird um Mitte April d. J. wie im Jahre 1857 in den Räumen des Königlichen Schlosses in Liegnitz eine große Ausstellung seiner sämmtlichen Muster-Sammlungen veranstalten.

Brügge. Die Kunstausstellung zu Brügge wird in diesem Jahre vom 1. August bis zum 30. September währen.

Paris. Die Pariser Kunstausstellung ist vom 1. Mai bis 20. Juni geöffnet. Die Einsendungen sind vom 10. bis 20. März bis Abends 6 Uhr zu machen.

Die belgische Aquarellen-Ausstellung, die achte, welche die Gesellschaft der Aquarellisten veranstaltet, wird in Brüssel während des Monats April eröffnet. Bei der vorjährigen

Ausstellung wurden zwei Drittel der ausgestellten Werke im Werthe von über 20,000 Frs. verkauft.

London. Die Ausstellung der Royal-Academy in London beginnt am 1. Mai.

Kunstliteratur.

Sn. Der durch seine architektonischen Publikationen bekannte Schriftsteller J. B. Waring hat neuerdings ein Skizzenbuch unter dem Titel „Illustrations of Architecture and Ornament“ in 70 Tafeln, nach eigenen Zeichnungen von ihm selbst in Kupfer radirt, veröffentlicht *). Die Darstellungen sind mehr in malerischer als in streng architektonischer Weise aufgefaßt und wiedergegeben, weil sie, wie der Verfasser sagt, nicht sowohl zur unmittelbaren Nachbildung als zur Anregung des selbständigen Schaffens dienen sollen. Den Hauptinhalt bilden Details von mittelalterlichen Denkmälern der Kirchenbaukunst, einschließlich des inneren Ausbaues und der gottesdienstlichen Geräthschaften in Stein, Holz, Eisen und anderem Metall. Der Verfasser hat in Frankreich, Spanien, Deutschland, Italien und den Niederlanden gesammelt. Namentlich dürfte die Kenntniß der kirchlichen Kunst Spaniens (Toledo, Burgos, Miraflores) durch die Veröffentlichung der betreffenden Zeichnungen eine dankenswerthe Bereicherung erfahren haben. In Deutschland scheinen den Verfasser vorzüglich die Metallarbeiten, namentlich das Schmiedewerk der Gitter und Thürbeschläge interessirt zu haben. Magdeburg, Hildesheim und vor Allem Augsburg (St. Ulrich, Dom, das St. Annenkloster) für die beginnende Renaissance gewährten ihm gute Ausbeute. Eine etwas eigenthümliche Zugabe bildet eine Anzahl Tafeln mit Darstellungen von Pflanzen, die sich, wie der Verfasser meint, vorzüglich zur ornamentalen Verwendung eignen.

Außerdem liegt uns von englischen Werken der kürzlich ausgegebene erste Band der neuen Auflage oder vielmehr Umarbeitung des „Handbook of Architecture“ von James Fergusson **) vor. Derselbe umfaßt außer der Einleitung, welche eine ästhetische Betrachtung der Baukunst nebst Erklärung der technischen Grundzüge gibt und sich auch über Religion, staatliches und sittliches Leben, Literatur, Kunst und Wissenschaft der turanischen, semitischen, celtischen und arischen Rasse verbreitet, in zwei Theilen die Baukunst des Alterthums und des Mittelalters, letztere jedoch nur zum Theil, da vom Eintritt des romanischen Styls an nur Frankreich, die Niederlande, Deutschland und Skandinavien berücksichtigt sind. Die christliche Baukunst Italiens, Spaniens und Englands, sodann die maurische und indische Architektur mit ihren Ausläufern ist dem zweiten Bande vorbehalten. In der Vorrede bemerkt der Verfasser, daß bei dieser Verschmelzung seiner beiden Handbücher der historische Gesichtspunkt für die neue Ordnung des Materials maßgebend gewesen sei. Deßhalb beginnt er auch folgerichtig mit der Baukunst der Aegypter und geht sodann im zweiten Buche zu den Assyrern über, denen Perser, Juden und Kleinasiaten angereiht werden. Das dritte und vierte Buch behandelt die Baukunst der Griechen und Römer, wie bei der früheren Ausgabe, so auch bei der neuen Bearbeitung in verhältnißmäßig kurzen Abschnitten. Bei der Darstellung der mittelalterlichen Perioden hat das historische Princip der Anordnung nicht ganz durchgeschlagen. Vom Beginn des romanischen bis zum Verfall des gothischen Styls verfolgt der Verfasser die Phasen der Entwickelung und Umbildung der baulichen Formen und Konstruktionsgedanken in ethnographisch gesonderten Gruppen. — Das trefflich ausgestattete Werk ist durch viele neu hinzugekommene Illustrationen bereichert. Es tritt dabei übrigens eine bedenkliche Neigung zu restaurirten Darstellungen antiker Denkmäler hervor; so ist u. A. auch der Salomonische Tempel, wie er nach des Verfassers Meinung ausgesehen hat, verbildlicht. Bemerkenswerth und in Ansehung der Nationalität des Verfassers auffallend ist das Geständniß desselben, daß er von seiner früheren Verehrung des gothischen Styls zurückgekommen sei und zwar hauptsächlich in Folge seiner näheren Bekanntschaft mit den Baudenkmälern des indisch-muhammedanischen Reiches, an denen er gelernt, wie viel glücklicher sich die Formen des „pointed style“ verwenden lassen, als es durch die christlichen Gothiker Europa's geschehen. Seine Landsleute, die ihm solche ketzerische Ansichten übel nehmen könnten, werden sich einigermaßen trösten, wenn sie zugleich erfahren, daß bei zweckmäßiger, geistvoller (thoughtful) Anwendung die gothischen Formen gleichwohl für die Baukunst der Zukunft immer noch schätzbares Material sind.

*) London, Day & Son; Leipzig, F. A. Brockhaus. 3 L. 3 Sh.

**) A history of Architecture in all countries from the earliest times to the present day. By James Fergusson. Vol. I. London, John Murray. Leipzig, Alfons Dürr. 42 Sh.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1866. No. 1. 2.
v. Blomberg, Ueber die malerische Darstellung der Person Christi. — Aus der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. III. Der gothische Styl. — Ueber das Verhältniß des Christenthums zu den bildenden Künsten. — Reiseskizzen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 5.
Moderne Erneuerung antiker Gefässformen. — Die Goldfäden der mittelalterlichen Brocatweber und Bildersticker. — Ein Votum über Kunstgewerbe und die Nürnberger Kunstgewerbeschule. — Literaturbericht etc.

Schasler's Deutsche Kunstzeitung (Dioskuren). No. 9.
Der künstlerische Charakter des Aquarells. — Zur Abwehr gegen Herrn Lübke und Konsorten. etc.

Chronique des arts. No. 131—34.
La nouvelle galerie du corps legislatif. — Collection Van Cuyck. — Une oeuvre authentique de Gouthière. — Vente Monville. — Exposition universelle de 1867 à Paris (Section française). — Concours, expositions, nouvelles etc.

The Art-Journal. 1866. Märzheft.
British Institution: Exhibition of works by living artists. — General exhibition of water-colour drawings. — Dafforne, Modern painters of Belgium: III. E. F. de Block; F. A. de Bruycker (illustr.) — Wright, Sustitutes for engrawing. — Fairholt, William Harvey and the wood-engravers of his era. — Obituary; Art in the provinces etc. etc.
Dazu Fortsetzung der im Februarheft begonnenen Artikel; beigegeben drei Stahlstiche nach Herring, Bright und Baxter; W. E. Frost; John Edwards.

Grenzboten. 1866. No. 7.
Die Berliner Bildhauerschule. — Die neue Zeitschrift für bildende Kunst und ihr Publikum.

Illustrirte Zeitung. Nr. 1183.
John Gibson. (Mit Portrait.)

Ueber Land und Meer. 1866. No. 23.
Das Schinkeldenkmal für Berlin. (Mit Abbildung.) — Das neue Museum in Berlin. (Mit Abbildungen.)

L'Illustration. Nr. 1199 und 1200.
Vente de la Galerie de M. le Comte d'Espagnac. (Mit Abbildungen).

The illustrated London News. Nr. 1353. (Jan. 1866.)
John Gibson. (Mit Abbildungen.)

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate.**
B. Vautier (Düsseldorf): Bauer in der Schenke. — E. Pape (Berlin): Waldlandschaft auf Seelisberg (Schweiz). — Max Schmidt (Berlin): Waldesrand. — Oscar Begas (Berlin): Vier Bilder aus dem Leben der Psyche. — Hugo von Blomberg (Berlin): Eine alte Stadt. — E. de Cauwer: Alte Häuser am Kornkai in Gent. — Pflugradt: Treptower Thor in Neubrandenburg.

Zum Besten des Künstler-Unterstützungs-Fonds: Ausstellung der Aquarellen von Karl Werner, Ansichten aus Aegypten, Syrien und Palästina.

II. **Sachse's permanente Ausstellung.** O. Goldmann (Berlin): Stillleben. — H. Hartmann (Berlin): Mondscheinlandschaft. — P. v. Böttcher (Düsseldorf): Frühstück. — H. Jenny (Berlin): Zwei Cartons: Germania und Borussia. — E. Stammel (Düsseldorf): Abendpfeifchen. — J. Leypold: Winterlandschaft. — C. Rundt (Berlin): Das Innere der Kathedrale zu Monreale bei Palermo. — E. Hamman (Paris): Shakespeare dans sa famille. — A. Merle (Paris): Beethoven chez Mozart.

III. **Karfunkel's Centralausstellung.** Joseph Achter (Berlin): „Verlassene", Phantasiestück, lebensgroß; Graue Oelmanier. — Anton Hansch (Wien): Nach dem Gewitter, Schweizer Landschaft. — H. Eschke (Berlin): Doverscliffs bei stürmischem Wetter.

IV. **Kunsthandlung von Lepke.** Leu (Düsseldorf): Zwei Schweizerlandschaften. — E. Verboeckhoven (Brüssel): Zwei Viehstücke. — David de Noter (Brüssel): Zwei Stillleben. — Andreas Achenbach (Düsseldorf): Deutsche Landschaft nach dem Regen. — F. Hildebrandt (Berlin): Madeira. — Ch. Hoguet (Berlin): Zwei Küstenbilder.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Prachteinbände aus der Markusbibliothek in Venedig mit Emails und getriebener Arbeit aus dem 11., 12. und 14. Jahrhundert. — Porträtbüsten zweier Mediceer in farbigem Wachs, im Besitze des Herrn Plach. — Gypsabguß der Kolossalbüste der Juno Ludovisi, restaurirt von Rauch. — Statuette des Feldzeugmeisters Bianchi für die Ruhmeshalle des Wiener Arsenals von Th. Seidan in Prag. — Marmorstatue des Feldmarschalls Fürsten A. Windischgrätz von Hawak, für dieselbe Halle. — Etruskischer Goldfiligranschmuck. — Eine Reihe von Kartons für die Fresken in der Stadtpfarrkirche zu Bruneck (Tirol) von Georg Mader (geb. 1824 zu Steinbach), Schüler von H. Heß und Schraudolph. — Die heil. Sophia, Glasgemälde nach einem Karton von Fr. Dobiaschowsky, ausgeführt von J. Geyling in Wien. — Federzeichnungen aus dem kaukasischen Kriege von Theod. Horschelt in München, photographirt von Jos. Albert dortselbst.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Pol. Beaufaux, (Antwerpen); „Der Leichnam des Märtyrers St. Stefanus wird von den Christen aufgefunden" — Alb. Zimmermann, (Wien): „Wasserfall". — Rudolph Alt (Wien): Aquarelle aus Rom und Venedig. — Franz Schams (Wien): „Jugenderinnerungen". — G. M. Webb (Düsseldorf): „Alte Freunde." — H. Gude (Karlsruhe): „Aus dem Schwarzwalde". — Eug. Blaas (Rom): „Unangenehme Erkennungsscene auf einem Maskenball in Venedig". — Gust. Gaul (Wien): Porträt Bogumil Goltz's. — O. v. Thoren (Wien): „Ungarische Ochsendiebe". — W. Emelé (Wien): „Eine Jagdgesellschaft". — Rich. Zimmermann (München): „Landschaft mit Vieh". — Toulemouche (Paris): „Schön gemacht". — Jos. Lauer (Wien): „Blumen". — Jos. Selleny (Wien): „Australische Waldlandschaft". — F. W. Fabarius (Düsseldorf): „Marine". — Al. Schönn (Wien): „Türkisches Kaffehaus". — E. Kaiser (Wien): „Studienkopf". — Fr. Voltz (München): „Kühe und Schafe am Morgen zur Tränke getrieben". — Remi van Haanen (Wien): „Holländische Mondlandschaft". — Jos. Hoffmann (Wien): „Weihnachten in Rom". — H. Otto (Wien): „Die Insel Capri mit dem Felsen des Tiberius". — H. Fuß (Wien): Porträtbüste des Herrn G. Porubsky. — K. Radnitzky, (Wien): Managetta'sche Stiftungsmedaille, in Silber und Bronze. — Außerdem sind die Konkursskizzen für 1866 und das Modell des Künstlerhauses (wie im vorigen Monat) ausgestellt.

III. **Kunsthandlung von P. Kaeser.** Charles Louis Müller (Paris); „Enfance de Ste. Elisabeth" und der eben vollendete Stich (Probedruck) nach dessen „Appel des Condamnés" (im Luxembourg zu Paris) von Paul Girardet. — Straßgschwandtner: Pferdestücke. — Anfang d. M. war ausgestellt: O. v. Thoren (Wien): „Ungarische Räuber, von Panduren verfolgt".

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. Julius Muhr's letztes Werk von E. Neureuther vollendet: Die beiden Leonoren. — Ed. Ille: Lohengrin. — Harold Stanley: Kinderscenen. — O. Erdmann (Düsseldorf): Unglückliche Werbung. — H. A. Eckert: Scene aus dem spanischen Guerillakrieg. — A. Bach: Officier zu Pferde. — Meno Mühlig: Waffenschmiede. — C. Kaltenmoser: Genrebild. Ferner Genrebilder von Gaißer, Wilh. Schütze und Neustetter. — Wilh. Gail: Architektur. — Braith und B. de Vos: Thierstücke. — A. Zimmermann: Die Jungfrau. — Richard Zimmermann: Winterlandschaft. — Landschaften von A. Meixner, Scheuchzer u. A. — W. Kaulbach: Scene aus Schillers Tell, Zeichnung. — Fux: Ingeborg, Zeichnung. — Statuetten von Ruf und Wagmüller.

Briefkasten.

Herrn **B—t.** in Möckern bei Magdeburg: Erhalten. — Herrn Dr. **A. P.** in Innsbruck: Benutzt. — Herrn Dr. **A.** in Frankfurt a. M.: Benutzt, die in Aussicht gestellten Berichte sind willkommen.

Das nächste Heft (Doppelheft) der „Zeitschrift für bildende Kunst" erscheint am 5. April.

Verantwortlicher Redacteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

4. April.



Nr. 7.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser**; in **München**: **E. A. Fleischmann**.

Die Betheiligung der österreichischen Künstler an der Pariser Weltausstellung im J. 1867.

(Schluß.)

Die Idee, ein möglichst vollständiges Bild der Kunstentwickelung Oesterreichs seit dem Jahre 1855 in ihren hervorragendsten Leistungen zu geben, ist bei den unabänderlich festgestellten Raumverhältnissen eine Unmöglichkeit. Die Wiener Architekten haben unter diesen Umständen einen Entschluß gefaßt, der auch in der außerösterreichischen Künstlerwelt Nachahmung verdient. Sie haben darauf verzichtet, in der gewohnten Weise architektonische Pläne mit allen Details auszustatten. Sie werden in einer Reihe perspektivischer Ansichten ein Bild der baulichen Thätigkeit Wien's seit dem Jahre 1855 geben und es werden darin auch die vielbesprochenen Projekte für die Parlamentsgebäude Platz greifen, die an und für sich den Wiener Baukünstlern ein glänzendes Zeugniß geben, und deren Ausführung zwar sistirt, aber nicht aufgehoben ist.

Die anderen Abtheilungen, Malerei und zeichnende Künste, werden sich eben behelfen müssen, wie es geht. Es werden diesmal nicht blos die in Oesterreich lebenden Künstler vertreten sein, sondern auch die hervorragendsten österreichischen Künstler, welche im Auslande leben. Aus Rom werden Flatz, L. Pollak, L. Mayer, die Bildhauer Kundtmann und der Ungar Wolf; aus Düsseldorf Litschauer; aus Brüssel Dal Acqua und Cechini; aus München mehrere Wiener Künstler, zumeist aus der Schule Piloty's; aus Carlsruhe Canon und andere im Auslande lebende Künstler unter Oesterreich ausstellen. Nur Herr Koller in Brüssel hat es vorgezogen, unter Belgien und nicht unter Oesterreich auszustellen.

Da es sich um die Vertretung der hervorragendsten Werke handelt, die seit dem Jahre 1855 von österreichischen Künstlern geschaffen wurden, so ist es selbstverständlich, daß auch die Werke der hervorragendsten Künstler, die seit dem genannten Jahre gestorben sind, in Paris zur Ausstellung kommen werden, wir meinen vorzüglich Karl Rahl und Ferd. Waldmüller. Ist auch die Schlußperiode des letzteren Künstlers nicht gerade die erquicklichste, so ist doch Waldmüller absolut nicht zu umgehen, und mehrere seiner hervorragendsten Bilder, die seit dem Jahre 1855 entstanden, wird man in Paris gewiß mit Vergnügen sehen. Rahl's Kunstthätigkeit hingegen ist in den letzten Jahren in stetem Aufschwunge begriffen gewesen und der Fries für die Vorhalle der Universität zu Athen, der Entwurf zur Orpheus-Sage, die Porträts und andere Werke, die nach Maßgabe des Raumes in Paris zur Ausstellung kommen können, werden von der ungewöhnlichen Erfindungsgabe und meisterhaften Technik Rahl's ein glänzendes Zeugniß ablegen.

Venetianer Künstler haben ziemlich viel für die Pariser Ausstellung angemeldet. Aus Prag betheiligen sich dagegen nur wenige Künstler, meist Maler deutscher Nation; die Czechen glänzen durch ihre Abwesenheit. Die polnischen und ungarischen Künstler der österreichischen Monarchie werden ziemlich zahlreich vertreten sein, und im Voraus kann man sagen, daß diejenigen ungarischen Künstler, welche Schüler Rahl's und Piloty's sind, ihre nationale Richtung mehr in dem Gegenstande, als in der Kunstform manifestiren werden. Letztere ist durchaus vom deutschen Einflusse abhängig. Bei den polnischen Künstlern Oesterreichs dürfte die Neigung hervortreten, sich Frankreich zum Vorbilde zu nehmen. Der Anzahl und Bedeutung nach sind die Wiener Künstler bei weitem

überwiegend. Man mag die angemeldeten Kunstwerke zählen und wägen, der Schwerpunkt des Kunstlebens in Oesterreich fällt auf Wien. Wenn Wien nicht noch in höherem Grade den Mittelpunkt des gesammten österreichischen Kunstlebens bildet, so ist dies dem Umstande zuzuschreiben, daß eine nicht geringe Anzahl von jüngeren Künstlern es noch immer vorzieht, ihre höhere Kunstausbildung nicht auf der Wiener Akademie zu suchen, sondern in München, Paris, Brüssel und Dresden.

Noch zwei andere Thatsachen dürften sich aus der Pariser Ausstellung ergeben: die geringe Entwickelung der Plastik, die sich in Wien vorzugsweise dekorativen Arbeiten mit Glück zuwendet, aber nur selten selbständige Werke mit bedeutendem Erfolge hervorruft, und die geringe Aufmunterung, welche die historische Kunst in Oesterreich durch Bestellungen vom Adel, von Kirchenfürsten, Kommunen und Privaten erhält. Die einzige Persönlichkeit, welche in Oesterreich historische Gemälde in größerem Stile hervorruft, ist der Kaiser. Fast alle historischen Gemälde, die zur Ausstellung kommen werden, die von E. Engerth, C. Blaas, Fritz und Sigmund l'Allemand, sind durch Bestellungen des Kaisers entstanden. Es ist unter den gegenwärtigen Verhältnissen ganz unmöglich, ein größeres historisches oder kirchliches Gemälde von besonderer Bedeutung nach Paris zu schicken, das seine Entstehung dem Adel oder der Geistlichkeit verdanken würde. Dieser Umstand wirkt begreiflicherweise lähmend auf die Kunstentwickelung ein, besonders in einem Lande, in welchem, wie in Oesterreich, die beiden genannten Stände großen Einfluß, bedeutende Geldmittel, aber leider sehr wenig entwickelte Kunstbedürfnisse haben.

Die kirchliche Kunst und Kunstindustrie in Oesterreich, welche in den letzten Jahren unter dem Einflusse von Künstlern wie Schmidt, Lippert, Petschnigg, Klein in Wien, Mader in Insbruck u. A. eine nicht zu unterschätzende Entwickelung genommen hat, wird in einer Abtheilung für kirchliche Kunst selbständig auftreten.

In dem unmittelbar vor der Kunstabtheilung befindlichen Portikus, welcher von den Franzosen der „histoire du travail" zugewendet wird, soll eine Art von geschichtlichem Museum organisirt werden, in welchem die ältere Kunstentwickelung eines jeden Landes ihren Platz einnehmen soll. Es handelt sich dabei vorzugsweise um denjenigen Kreis von Kunstgegenständen, welche die Franzosen „objets d'art" nennen und die zwischen der eigentlichen Kunst und der Industrie in der Mitte stehen. Wird diese Abtheilung von den deutschen Staaten verständig benützt, so würde dadurch Gelegenheit geboten sein, in Paris zur Ehre der deutschen Nation von denjenigen Gebieten der Kunst Besitz zu ergreifen, welche die Franzosen vor Allem Deutschland zu bestreiten nur zu sehr geneigt und befähigt sind. Daß dies erreicht werden möge, wäre sehr zu wünschen; aber die Engherzigkeit der Ansichten, welche in den meisten Kreisen herrscht, in deren Besitz die hervorragendsten Kunstwerke dieser Art sich befinden, läßt einen Zweifel in dieser Beziehung leider nicht unberechtigt erscheinen.

Schließlich noch die Bemerkung, daß der Transport sämmtlicher von der österreichischen Kommission zur Ausstellung angenommener Kunstgegenstände, sowohl die Hin- als Rücksendung, auf Kosten der österreichischen Regierung geschehen wird.

Die Hirscher'sche Versteigerung
zu Freiburg i. Br.

Die am 26. Februar in Freiburg im Breisgau verauktionirten Gemälde des geh. Raths, Domdekan Dr. von Hirscher bestanden aus 73 Nummern. — Es war viel Unbedeutendes darunter, aber auch einzelne Werke von großer Schönheit. Wir nennen vorzüglich

Nr. 42. Hans Memling (?), 4' hoch, 2½' breit, englischer Gruß, auf Holz, gut erhalten, fast lebensgroße Figuren, ein Werk seltener Schönheit und Innigkeit. Erlös 626 Fl.

Nr. 31. Der heilige Laurentius, im Begriff, zum Tode geführt zu werden, auf Leinwand — 4' 4" hoch, 3' 2" breit. Kniestück in Lebensgröße fünf Figuren. Italienisches Bild aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts, von ganz vorzüglicher Schönheit in Komposition, Zeichnung, Farbe und Ausdruck der Köpfe, namentlich des heil. Laurentius, dabei vollkommen erhalten. Erlös 326 Fl.

Nr. 4. Franz Floris, die heil. Familie, auf Holz 21" hoch, 17" breit. Eins der besten Werke des Meisters, von brillanter Färbung, feiner Durchführung, ganz vorzüglich erhalten. Erlös 220 Fl.

Nr. 2. Spada, der Kindermord, 4' 1" hoch, 5' breit, auf Leinwand, in markiger plastischer Manier, kräftig und leuchtend in Farben und sehr wirkungsvoll. Erlös 175 Fl.

Nr. 1. Martin de Vos, Grablegung, 3' 8" hoch, 6' 7" breit. Man merkt den Schüler des Tintoretto. Landschaft flott, großartig. Leider zweimal beschädigt. Erlös 155 Fl.

Nr. 19. Wynants, Landschaft mit Staffage auf Leinwand 20" hoch, 16" breit; gezeichnet. Eins der allerschönsten Werke des Meisters, sehr klar und durchsichtig in Färbung und vollkommen erhalten. Erlös 410 Fl.

Nr. 12. Ecce homo mit Pilatus, 2' 9" hoch, 2' 3½" breit, Holz, lebensgroße Brustbilder, dem Morales zugeschrieben, etwas trocken und hart in Farbe. Erlös 315 Fl.

Nr. 8. Guercino, Elias bringt den Sohn der Wittwe von Sarepta wieder zum Leben. Auf Leinwand 3' hoch, 3'9" breit. Leider Wittwe und Sohn sehr übermalt. Erlös 182 Fl.

Nr. 26. Holbein der Aeltere, die Marter des heil. Vitus, auf Holz 22" hoch, 18" breit. Kräftig und tief in Farbe. Erlös 57 Fl.

Nr. 27. Lucas van Leyden, Maria mit dem Kinde, in einem Buche blätternd, von Engeln angebetet und gekrönt, Holz 28½" hoch und 18" breit. Schönes Werk in Farbe und Anordnung, leider aber nicht gut erhalten. Erlös 210 Fl.

Nr. 39. Schäufelein, Christus von den Frauen beweint. Ein Bild von ursprünglich großer Feinheit; aber sehr übermalt. Erlös 186 Fl.

Die Nr. 42, 31, 4, 2, 19, 26 gingen nach Zürich. Die Nr. 12 und 8 nach England.

Es waren wenig Käufer von auswärts anwesend. Nr. 27 blieb in Freiburg, ebenso manche unbedeutende Sachen; Einiges ging nach Straßburg.

Für die Holzskulpturen in Farben, Krucifix in Elfenbein, Kreuzabnahme in Relief nach Komposition von Rubens, schienen sich zu den erwarteten Preisen keine Liebhaber zu finden (man schätzte ein Krucifix auf 350 Fl., ein anderes auf 300 Fl.) obschon Sachen von hoher Schönheit darunter waren.

Korrespondenzen.

Köln, im März.

M Die tollen Tage des diesmal in seinen Schöpfungen fast an das Aesthetische streifenden Karnevals liegen hinter uns. Alles bewegt sich wieder in den hergebrachten Geleisen. Es ist nicht zu verkennen, daß bei uns ein edler Gemeinsinn alles Ernstes darauf bedacht ist, die Schäden, mit denen die ehrwürdige Colonia von altersher behaftet gewesen, nach und nach gründlich auszuheilen. Zwei junge Vereine, der Verschönerungsverein und das Comité für öffentliche Gesundheitspflege, beide mit tüchtigen Kräften ausgerüstet, zeigen nämlich einen rühmenswerthen Eifer, dieser in dem Bestreben die heilige Stadt von ihren profanen Dünsten und Gerüchen zu desinficiren und der frischen Luft den so oft versperrten Eingang in die engen Gassen und engeren Gäßchen zu verschaffen, jener in dem Bemühen, die öffentlichen Plätze, Spaziergänge, Wege 2c. in das Bereich des Schönen zu ziehen, d. i. mit Bäumen zu bepflanzen und da, wo die Räumlichkeit es gestattet, in geschmackvollen Anlagen mit den lieblichen Kindern Flora's zu schmücken. So ist denn allerdings Aussicht vorhanden, daß, in nicht gar ferner Zeit, Köln seinen sprüchwörtlich gewordenen Schmutz und seine renommirte Häßlichkeit abstreifen und eine, seiner imposanten Lagerung an den Gestaden des mächtig flutenden Rheins, wie seiner wachsenden Bedeutung als Emporium des Welthandels im Innern sowohl, als in seinen unmittelbaren Umgebungen mehr und mehr würdige Gestaltung erlangen werde. Dazu trägt nicht wenig die von dem herrlichen Frühjahr begünstigte, kräftig sich regende Bauthätigkeit bei, die in erfreulichster Weise an öffentlichen Bauwerken, wie an den Prachtbauten einzelner Privathäuser sich bethätigt. Am 26. v. M. haben die Dom-Zimmerleute mit dem Aufschlagen der Rüstungen zum Weiterbau des nördlichen Hauptthurmes begonnen, zu welchem Behufe eine Masse von Werkhölzern bereit gestellt war. Es verdient angeführt zu werden, daß, seit vor 24 Jahren der Fortbau des Domes in Angriff genommen wurde, bei Herstellung und Benutzung der hierzu erforderlichen und zum Theil sehr schwierig zu konstruirenden Rüstungen sich bis heute nicht der geringste Unfall ereignet hat. Auch an der Nordseite des Domes sind die Regulirungsarbeiten wieder aufgenommen worden. So fällt der Anfang der diesjährigen Bauthätigkeit am Dome nahezu mit den Tagen zusammen, wo mit Verausgabung der Loose für die diesjährige Dombau-Prämien-Lotterie begonnen werden soll. Dieselbe ist diesmal praktischer als im vorigen Jahre eingerichtet worden, und kann deshalb auch auf eine gößere Theilnahme rechnen. Der gegen den Einsatz von einem Thaler unverhältnißmäßig große Gewinn von 100,000 Thlr. fällt ganz fort, und wird die genannte Summe dafür in mehrere kleinere Gewinne zerfallen, deren keiner die Summe von 10,000 Thlr. überschreitet*).

Am Südportale des Domes sind die Skulpturen von Chr. Mohr der Vollendung nahe, ebenso ist man beschäftigt mehrere Figuren für die Pfeiler des Langschiffes auszuführen. Die seit einigen Jahren im Restaurationsbau begriffene Minoritenkirche ist in ihrer ornamentalen Dekoration fast vollendet; weniger rühmenswerth als diese erscheint die malerische Ausschmückung desselben Gebäudes. Dahingegen ist die farbige Dekoration von St. Maria am Capitol, ausgeführt von E. Gatzke, als sehr verdienstvoll zu bezeichnen, besonders deswegen, weil der Künstler es verstanden, altüberlieferte Motive mit Geschmack darin zu verweben, so daß der Beschauer einen sehr harmonischen Eindruck des Ganzen empfängt. Gleiche Erwähnung verdienen die vielbewunderten Wandgemälde im kleinen Saale des Gürzenich, von Adolf Schmitz ausgeführt, welche eine Verherrlichung des Frauengeschlechts zum Gegenstande haben. Schon im Jahre 1861 schuf der Künstler den sogenannten Isabellenzug, welcher zwei Bilder, ein kleineres im Spitzbogenfelde und ein größeres an der Nordseite des Saales umfaßt. Das zweite Bild behandelt des „Marsilius Holzfahrt", eine alt-kölnische Sage, derzufolge die Frauen und Jungfrauen Köln's während einer Belagerung durch einen römischen Gegenkaiser, da sie in der Stadt an Holzmangel litten, sich bei einem Ausfall unter Marsilius Führung betheiligten und siegreich die Feinde vernichteten. Das dritte Bild endlich bezieht sich auf jene bekannte Stelle eines Briefes von Petrarca, in welcher er über die Feier des Johannis-Abends in Köln berichtet. Der weibliche Theil der Bevölkerung ist, Groß und Klein, Vornehm und Gering, mit Blumen bekränzt hinausgezogen. Wir sehen Frauen und Mädchen theils stehend, theils in vorgebeugter Haltung an dem Ufer des im Vordergrunde des Bildes flutenden Stromes versammelt, um die Uebel des Jahres unter Vornahme symbolischer Waschungen, begleitet von ausdrucks-

*) Einer Korrespondenz der Augsb. Allg. Zeitg. vom 21. März d. J. entnehmen wir, daß die Ausgabe der Loose (à 1 Thlr.) mit dem 5. März begonnen hat. Die Meldungen zur Uebernahme von Agenturen für den Verkauf sind schon jetzt so zahlreich, daß die Unterbringung der 350,000 Loose keinem Zweifel unterliegt. A. d. Red.

vollem Mienenspiel, mit den grünlichen Wellen des Rheins hinabzusenden in's Meer. In diesem Sommer wird der Künstler den oberhalb dieser Bilder rings um den Saal laufenden Fries als Arabeskenfries mit Kindergruppen ausführen. — Vielleicht sind die eben erwähnten Wandgemälde Veranlassung gewesen, daß seitdem diese Art dekorativen Schmucks auch in Privathäusern Zutritt gefunden hat. So unter anderm in dem eben vollendeten, in florentinischem Stile von dem talentvollen Architekten, Herrn Pflaume, erbauten Wohnhause des Herrn v. Rath. Die Ausstattung des Hauptsaales beweist die innige Zusammengehörigkeit der beiden Schwesterkünste Malerei und Architektur. Die mit Stuckornamenten verzierte Decke enthält in zwei Halbkreisen zwei große Gemälde, liebliche Kindergruppen, allegorisch Tanz und Musik darstellend; in dem ringsum laufenden Friese sind ebenfalls in Kindergruppen die verschiedenen Zweige menschlicher Thätigkeit, Wissenschaft, Kunst, Handel, Industrie, ꝛc. versinnlicht. Der Schöpfer dieser Bilder ist Wilhelm Müller, der auch hier, wie an anderen Orten, edeln Geschmack in der Zeichnung, wie feinsinniges Farbenverständniß offenbarte. Unter den Prachtbauten, die, von Herrn Pflaume entworfen, noch der Vollendung harren, ist vor Allem das Deichmann'sche Haus in der Trankgasse zu nennen; erst kürzlich hat man die Verhüllung vollständig von der Façade weggenommen, und muß der Anblick derselben den Kunstfreund mit großer Befriedigung erfüllen, da sie in vollstem Maße Eleganz mit Pracht verbindet.

Die permanente Kunstausstellung ist während dieses Winters nur spärlich beschickt worden, obwohl das hiesige Museum sich doch unbedingt als ein, für die Verwerthung von Kunstwerken außerordentlich günstiger Platz fremden Künstlern empfehlen dürfte. An neuen, werthvollen Erwerbungen erhielt das Museum in jüngster Zeit, als Geschenk von dem hiesigen Gewerb-Verein, ein Seestück, Schiff im Kampf mit den Sturmeswellen, dem ein bemanntes Boot zu Hülfe kommt, von Ch. Meyer, einem Kölner von Geburt. Sodann erhielt das Museum aus dem Nachlasse des in Berlin verstorbenen Garten-Direktors Lenné eine schöne Vase und für die Waffensammlung ebenfalls durch Erbschaft einen Harnisch, der seiner Zeit von einem Fürsten von Hohenzollern getragen sein soll.

Dresden, im März.

c. c. Das Wormser Lutherdenkmal, das bekanntlich Ad. Donndorf und G. Kietz ausführen, wird rüstig gefördert. Gegenwärtig hat der letztgenannte Künstler die dazu gehörige Melanchthonstatue im Modell vollendet, eine der vier Statuen, welche an die vier Ecken der Denkmalumfriedigung zu stehen kommen. Die Statue war einige Tage im Atelier des Künstlers ausgestellt und fand hier viel Beifall. Melanchthon ist in einem langen, vorn offenstehenden Magisterrock und mit bedecktem Haupte dargestellt. Die eine Hand hält die Bibel, während die Andere etwas erhoben, eine docirende Bewegung macht; eine Bewegung, welche auch in dem leise nach vorn geneigten Antlitz anklingt. In den Zügen des letzteren folgte Kietz einem Bildniß Melanchthons von Lucas Cranach, welches sich im Besitz der hiesigen Gemäldegalerie befindet. In der Auffassung des Ganzen weicht Kietz von der Friedrich's in Straßburg und Drake's in Berlin, soweit wir deren Arbeiten für Bretten und Wittenberg aus Abbildungen kennen, wesentlich ab; was jedoch weder zum Nachtheil der einen noch der andern Auffassung bemerkt sein soll. Treffliche Winke für eine künstlerische Darstellung Melanchthon's gab vor einigen Jahren Schnaase in einer Reihe von Artikeln im „Christlichen Kunstblatt". Mit jenem großen geschichtsphilosophischen Blick, welcher den genannten verdienstvollen Kunstforscher auszeichnet, legte er das Wesen Melanchthon's und dessen geschichtliche Bedeutung dar, fein und scharf zugleich die Züge andeutend, an welche die künstlerisch monumentale Darstellung anzuknüpfen habe. — Donndorf, welcher neben Kietz mit der Ausführung des Lutherdenkmals betraut ist, arbeitet, nachdem er den Petrus Waldus vor einigen Monaten vollendet, gegenwärtig an der trauernden Magdeburg, einer der Städtepersonifikationen, welche bestimmt sind, auf drei Seiten die Umfassungsmauern des Denkmals zu schmücken, während der Petrus Waldus eine der vier sitzenden Eckfiguren des Hauptpostamentes ist, welches die Gestalt Luther's trägt. Bis auf die erwähnten Städtepersonifikationen und die Reliefs für das Hauptpostament, in welchem die Grundzüge von Luther's Leben und Lehre dargestellt werden sollen, wäre somit das große Denkmalunternehmen wenigstens im Modell beendet. — Donndorf hat, neben den Arbeiten für das Lutherdenkmal, in der letzten Zeit im Auftrag der Tiedgestiftung eine treffliche Büste des Major Serre, welcher durch seine zum Besten der Schiller- und Tiedgestiftungen unternommene Lotterie bekannt geworden ist, in Marmor ausgeführt. Die Büste soll auf einem noch zu bestimmenden Platz zur öffentlichen Aufstellung kommen. Ebenso ist eine frühere Arbeit des letztgenannten Künstlers, das in Medaillonform in Bronze ausgeführte Bildnißrelief seines Meisters, des verstorbenen Rietschel, am Akademiegebäude auf der Brühl'schen Terrasse jüngst angebracht worden. An der Façade dieses Gebäudes befinden sich die Bildnisse verschiedener Männer, welche, im Bereiche der hiesigen Akademie, sich um die Kunst verdient gemacht haben. Auch das Andenken Rietschel's suchte man auf diese Weise zu ehren; indeß sich jedoch die Akademie der bildenden Künste vorbehielt, dem verstorbenen Meister, im Hinblick auf seine große künstlerische Bedeutung, noch ein würdigeres Denkmal zu errichten. Man glaubt, daß sich ein passender Aufstellungs-

platz für dieses Denkmal vor dem projektirten Gebäude für Künstlerateliers ergeben werde. Durch das erwähnte Gebäude gedenkt die Regierung der fortwährenden und wohlbegründeten Klage unserer Künstlerschaft über den Mangel an geeigneten Ateliers zu begegnen. Von noch verschiedenen anderen Neubauten spricht man, so von einem neuen Polytechnikum, einer Kirche für die Neustadt, einem Gebäude für das Finanzministerium u. s. w. Eine rege Bauthätigkeit dürfte sich somit in den nächsten Jahren hier entfalten, wenn, was bei der Dringlichkeit vieler dieser Bauten zu erwarten steht, die ständische Bewilligung nicht ausbleibt. Möchte aber auch der Genius der Kunst den Projekten, wenn sie noch zur Ausführung kommen, seine Gunst nicht versagen; es ist in den letzten Jahren in Dresden in architektonischer Beziehung viel gesündigt und viel Kunst- und Charakterloses, viel kümmerlich Armseliges geschaffen worden. (Schluß folgt.)

Vermischte Kunstnachrichten.

✕ **Das Schinkelfest** wurde am 13. März, dem Geburtstag des Meisters, zu Berlin in gewohnter Weise begangen. Der Architektenverein, zu welchem sich viele Verehrer Schinkel's gesellt hatten, versammelte sich auch diesmal im Arnim'schen Saale, der mit der lebensgroßen Statue Schinkel's in griechischer Tracht, einem Werke Siemering's, und den Büsten von Stüler und Knoblauch, alle drei mit Lorbeer gekrönt, geschmückt war. An den Wänden sah man außer den Konkurrenzentwürfen einige Arbeiten der letzten beiden Künstler, deren Verlust während des verflossenen Jahres zu beklagen war: Stüler's Entwürfe zum neuen Museum und Dommodell, Knoblauch's herrliche Pläne zum Rathhaus für Berlin. Mit einer Gedächtnißrede auf diese beiden jüngstverstorbenen Meister eröffnete der Vorsitzende, Herr Bauinspektor Aßmann, die Feier. Darauf wurden von dem Handelsminister die Preise für die Konkurrenzarbeiten vertheilt. Im Landbau, für welchen eine evangelische Kirche diesmal die Aufgabe war, erhielt Herr Wirzenich den Staatspreis und die Schinkelmedaille, während außerdem den Herren Wendeler, Hochberger und Licht die Medaille zuerkannt worden war. Die Preise im Wasserbau hatten die Herren Housselle und Textor errungen. Den Festvortrag des Abends hielt diesmal Herr F. Eggers über das Zweckmäßige und das Schöne in der Baukunst. Er empfahl eine ideale Theilung der Arbeit in der Architektur, in welcher das Werk des Ingenieurs von dem des künstlerisch schaffenden Architekten vollkommen zu trennen sei, und ging bei dieser Betrachtung von einem noch ungedruckten Aufsatz Schinkel's aus, der sich ähnlich über diese Frage ausspricht. Die edle Anmuth der Rede, welche Herrn Eggers in so hohem Grade zu Gebote steht, ließ seine gedenkreichen Worte großen Eindruck machen. Dem Vernehmen nach wird der Vortrag in der Zeitschrift für Bauwesen erscheinen.

* **In den Ateliers der Wiener Bildhauer** herrscht eine ungewöhnliche Rührigkeit, namentlich gehen dort eine Reihe größerer dekorativer Arbeiten ihrer Vollendung entgegen. In Melnitzky's Werkstatt ward eben die letzte Hand an die Thonmodelle der vier allegorischen Kolossalfiguren gelegt, welche die Kettenkammern der neuen Aspernbrücke zieren sollen. Es sind Friede und Krieg, Wohlstand und Ruhm. Der Künstler gedenkt, bevor er die Ausführung in istrischem Kalkstein in Angriff nimmt, zunächst eine probeweise Aufstellung der Gypsabgüsse jener Modelle auf der Brücke vorzunehmen. Für die großen Pfeiler derselben sind außerdem vier kolossale Trophäen bestimmt. In demselben Atelier sahen wir das Modell einer der für die Elisabethbrücke bestimmten Statuen, deren Ausführung der ältere Wiener Kunstverein übernommen hat, nämlich die Statue des Heinrich Jasomirgott; endlich mehrere größere Dekorativskulpturen für den Palast des Erzherzogs Ludwig Victor. — Der Bildhauer Vincenz Pilz hat soeben das Thonmodell zu einer der kolossalen Gruppen vollendet, welche auf den Seitenthürmen der Loggia des neuen Opernhauses zu stehen kommen. Es ist der von der Poesie geführte Pegasus, dem ein ähnlicher, auf dem anderen Flügel der Loggia, von der Harmonie gezügelt, entsprechen wird. Außerdem arbeitet Pilz an der Marmorstatue des Generals Haynau für die Ruhmeshalle im Wiener Arsenal. Derselbe Künstler ist soeben mit der Anfertigung eines Modells für das Schubert-Monument beschäftigt, welches der Wiener Männergesangverein im Stadtpark errichten lassen will. Der Komponist erscheint in antiker Gewandung und idealer Auffassung; das Piedestal umgiebt eine Gruppe von Sängern, welchen ideale Frauengestalten Siegeskränze reichen. — Der Bildhauer Kundtmann, welchem der plastische Schmuck der neuen Schwarzenbergbrücke mit allegorischen Figuren in karrarischem Marmor übertragen ist, weilt gegenwärtig in Rom, um für die Ausführung dieses umfassenden Werkes eingehende Studien zu machen. — Endlich gedenken wir der zahlreichen Gruppen für die Rampe am Palais des Erzherzogs Albrecht. Auch an diesen, welche vom Bildhauer Meixner ebenfalls in karrarischem Marmor ausgeführt werden, wird auf's Eifrigste gearbeitet. Einige andere Werke verwandter Art besprechen wir später.

Kirchenbau in Fünfhaus. Oberbaurath, Professor Fr. Schmidt hat für die neue katholische Kirche in Fünfhaus bei Wien ein Projekt von besonderer Originalität und Schönheit vorgelegt. Ein von acht mächtigen Pfeilern getragener Centralbau bildet den eigentlichen Kirchenraum, in welchem auch der Altar steht. Gegen Osten schließen sich daran drei Nebenbauten für die Sakristei u. s. w. Im Westen wird der Bau von zwei schlanken schmalen Thürmen flankirt. Ueber dem Kirchengewölbe erhebt sich als Dach eine mächtige Kuppel mit einer Laterne am Scheitel, welche mit den Thürmen zusammen eine sehr wirksame Gruppe bildet. (F. H.)

Bildhauer Schönthaler in Wien ist eben beschäftigt, für Baron Rothschild zwei Gruppen in Sandstein auszuführen, welche von Hunden überfallene Hirsche darstellen und zum Schmuck einer Brücke auf dem Gute des Bestellers in Mähren bestimmt sind. (F. H.)

* **Professor Bernhard Grueber in Prag** hat für einen böhmischen Edelmann Pläne zu einem Landsitz in der Nähe von Marienbad ausgeführt und gegenwärtig im Oesterreichischen Museum zu Wien ausgestellt. Der Besteller gehört einem geistlichen Ritterorden an und hat sich die Anordnung ausbedungen, daß man vom Eingange in das Schloß durch eine große Vorhalle und einen glasgedeckten Lichthof mit der Treppenanlage in die Schloßkapelle, gerade auf den Altar hinsehen könne. Die Eintheilung ist hienach so bündig und klar wie möglich. Für das Aeußere kam der Umstand in Betracht, daß das Ganze mit dem auf der Herrschaft brechenden grobkörnigen Granit bekleidet werden mußte. Mit der hierdurch bedingten Einfachheit hat der Künstler eine mannigfaltige Gliederung der Massen durch vier verschieden hohe Eckthürme, Vorbauten und Erker zu verbinden gewußt, und so eine sehr gefällige, durch edle Verhältnisse getragene Gesammtwirkung erzielt.

* **Malereien im Wiener Kursalon.** Der Architekt Garben hat den Malern Jos. Hoffmann und Heinrich Otto den Auftrag ertheilt, in dem von ihm erbauten Kursalon am Stadtpark landschaftliche Fresken auszuführen. Dieselben sollen die Wände des Hauptsaales zieren.

Auf Bestellung des Königs Ludwig II. werden in der Frauenkirche zu München 12 lebensgroße Statuen von Aposteln nach Zeichnungen des Architekten Folz aufgestellt. Die Kosten derselben belaufen sich auf 12,000 Fl. rh. (S—t.)

Personal-Nachrichten.

Der Seemaler Gudin will sein in den elysäischen Feldern gelegenes, auf 2 Millionen Frs. geschätztes Palais (lange Zeit la Folie Beaujon genannt), so wie sämmtliche Mobilien, Gemälde &c. verkaufen. Wie es heißt, will sich der Künstler in Neapel niederlassen.

Architekt Theophil Hansen in Wien wurde von der Akademie der Künste zu Antwerpen zum Ehrenmitglied ernannt.

Preis-Bewerbungen.

Der Vorstand des Marien-Hospitals in Düsseldorf hat eine Konkurrenz für den Entwurf eines Hospitals ausgeschrieben,

das ein allgemeines Krankenhaus, ein Pflegehaus, Hauskapelle und ein Pockenhaus umfassen soll. Bauprogramme und Situationsplan liegen bei dem Vorsitzenden und bei dem Rendanten des Vereins Herren Reg.-Rath v. Mallinckrodt und Möbelfabrikant C. Hilgers offen. Die Entwürfe sind bis zum 1. August einzureichen. Zwei Preise von 50 Frdr. und 25 Frdr.

Die reformirte Gemeinde zu Barmen beabsichtigt den Neubau einer Kirche und will für die Projekte Konkurrenz eintreten lassen. Bewerber haben sich an den Präses der Kirchenbau-Kommission, Hrn. C. L. Wesenfeld zu melden, wo sie das Weitere erfahren werden. Die Pläne sind bis zum 1. Juni einzureichen. Zwei Preise von 50 Frdr. und 25 Frdr.

Die Familie Stumm in Neunkirchen, Rgbzk. Trier, beabsichtigt den Bau einer evangelischen Kirche mit circa 700 Sitzplätzen und eröffnet eine Konkurrenz für die Entwürfe derselben. Der Termin für Einlieferung der Projekte ist auf den 15. Mai festgesetzt. Bewerber wollen sich wegen des Weiteren an den Pfarrer, Hrn. Riehn, zu Neunkirchen wenden. Der beste Entwurf erhält eine Prämie von 60 Frdr., der zweitbeste 20 Frdr.

Direktor Schnorr von Carolsfeld ist nunmehr an der Stelle Rahl's in das für die Entscheidung über die Konkurrenzmodelle zum Denkmal des Königs Max II. eingesetzte Schiedsgericht eingetreten. (S—t.)

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Neue Museen in Wien.** In Folge kaiserlicher Entschließung vom 10. Februar d. J. sind in den letzten Tagen die HH. Sektionsrath Löhr, Architekt Theophil Hansen und Architekt Heinrich Ferstel zu Konkurrenzprojekten für den Bau zweier neuen Museen aufgefordert worden. Dieselben werden auf dem Platz vor dem Burgthor zu stehen kommen, und es soll das eine zur Aufnahme der kaiserlichen Gemälde- und Antikensammlungen, das andere für die naturwissenschaftlichen Sammlungen bestimmt werden. Die Entscheidung über die Wahl des zur Ausführung anzunehmenden Projektes behält sich der Kaiser nach erfolgter Prüfung durch eine fachmännische Kommission vor. Die Projekte gehen in das Eigenthum des Stadterweiterungsfonds über und werden aus demselben nach der Einreichung jeder mit 2000 Fl. ö. W. honorirt. Der Termin dieser Einreichung ist auf Schluß des laufenden Jahres festgesetzt.

In Sachse's permanenter Ausstellung in Berlin ist nur auf kurze Zeit das neu vollendete Porträt der Prinzessin Alexandrine von Friedrich Kaulbach in Hannover ausgestellt, wie die meisten Werke dieses Künstlers durch geistreiche Auffassung und eine bei aller Eleganz schlichte und maßvolle Haltung ausgezeichnet.

Im Auftrage der Tiedgestiftung hat A. Donndorf in Dresden vor Kurzem eine Büste des verstorbenen Gründers jener Stiftung, Major Serre auf Maxen, in karrarischem Marmor ausgeführt. — Das Kapital der Tiedgestiftung, deren Wirken bekanntlich auf den Ankauf resp. die Bestellung von Kunstwerken gerichtet ist, ist nach dem letzten Jahresbericht auf nahe an 170,000 Thaler gestiegen.

Die beiden Gesellschaften der Kunstfreunde zu Straßburg und Nancy veranstalten in diesem Jahre eine gemeinsame Ausstellung, an welcher sich Künstler jeder Nationalität betheiligen können. Die Kunstwerke werden zunächst in Straßburg ausgestellt. Eröffnungstermin 10. Mai, Schluß (in Nancy) Ende Juni. Die Sendungen sind an die Adresse des „Conservateur de la Société des Amis des Arts“ in Straßburg zu richten, bei Sendungen vom Auslande mit dem Zusatze „en Douane“.

Kunstliteratur.

* **Professor Brücke in Wien** hat auf Anregung des österreichischen Museums ein Werk verfaßt, betitelt: „Physiologie der Farben, für die Zwecke der Kunstgewerbe.“ Das Buch ist bereits im Druck und soll noch in diesem Frühjahr bei Hirzel in Leipzig erscheinen. Wer die Verwahrlosung des Geschmacks und der Technik unserer Kunstgewebe, namentlich im Punkte der Farbenverwendung und Farbenstimmung kennt, wird einen solchen Versuch, der Praxis durch eine solide wissenschaftliche Grundlage zu Hülfe zu kommen, gewiß mit Freuden begrüßen.

* **Architekt Theophil Hansen in Wien** hat soeben eine Separatausgabe der bereits in Förster's Bauzeitung erschienenen Publikation seines Waffenmuseums im Arsenal veranstaltet und mit erklärendem Text begleitet, welcher über die merkwürdige Entstehungsgeschichte dieses großartigen Bauwerkes die interessantesten Aufschlüsse giebt. Wir behalten uns vor, auf die prachtvoll ausgestattete Publikation eingehender zurückzukommen.

* **Professor Julius Braun in München** gedenkt bei Cotta ein Werk herauszugeben, welches unter dem Titel: „Historische Landschaften“ eine Anzahl epochemachender Charaktere, deren Reisen, Heereszüge u. s. w. sich landschaftlich illustriren lassen, wie Moses, Pythagoras, Alexander, Hannibal, Muhammed, mit Gemälden von Jerusalem, Rom u. s. w. verbinden soll. Bei der Abfassung des Textes sollen die neuesten Mittel der Forschung benutzt, zugleich aber die Bedürfnisse des größeren gebildeten Publikums durch prägnante, leicht faßliche Darstellung zu befriedigen gesucht werden.

Kunsthandel.

Berliner Kunstauktionen. In der nächsten Zeit werden in Berlin zwei interessante Versteigerungen erfolgen. Die erste am 12. und 13. April stattfindende Auktion betrifft 123 Oelgemälde moderner Meister, die zum größten Theile aus der ehemaligen Galerie des Herrn von Hildebrandt stammen. Dieselbe wird unter der Leitung der Hofkunsthandlung von L. Sachse abgehalten. In der Sammlung sind viele angesehene Meister der Gegenwart, Deutsche, Franzosen, Belgier und Holländer vertreten, so die beiden Achenbachs, A. Menzel, Carl Becker, H. Kretzschmer, Hasenklever, Calame, Cogniet, Hipp. Bellangé, H. Scheffer, E. Isabey, Dav. de Noter, Koekkoek, Verbeyden 2c. — Die andere Versteigerung, die Kupferstichsammlung von Philipp Lehrs in Berlin betreffend, veranstaltet die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt im Auftrag der Erben des verstorbenen Sammlers, der mit Glück und Verständniß im Laufe weniger Jahre eine Reihe vortrefflicher Blätter zusammengebracht hat, beispielsweise das beinahe vollständige Werk von Raphael Morghen. Nach Beendigung der Versteigerung, die am 7. Mai beginnt, behalten wir uns vor, auf die interessanteren Gegenstände zurückzukommen.

Bevorstehende Versteigerung in Paris. Am 16., 17. und 18. April findet in Paris die Versteigerung der Kunstsammlung des Marquis von Valori-Rustichelli Statt. Reich an Bildern der verschiedenen Schulen, darunter namentlich einige höchst interessante altfranzösische und altitalienische Porträts, besitzt diese Sammlung jedoch zumeist in den zehn Werken der verschiedensten Art — Porträts, Halbfiguren und größeren Kompositionen — von J. B. Greuze, welche der beliebte Meister unmittelbar für die Familie Valori ausgeführt, einen unvergleichlichen Schatz. (m.)

Die reiche Gemäldesammlung moderner Künstler, welche dem Chef des Wiener Bankhauses Stametz-Meyer enorme Summen gekostet hat, wanderte vor Kurzem nach Paris, wo dieselbe im Aufschlag veräußert werden soll. Der Katalog wird in diesen Tagen erwartet. (F. H.)

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 3.

Zur Erinnerung an Dr. Karl Ullmann. — Fortsetzungen begonnener Artikel.

Ueber Künstler und Kunstfreunde von Herm. Grimm. 1866. Heft I. II.

Raphael's Verhältnisse zur Antike. — Hans Brüggemann's und A. Dürer's kleine Passion von Prof. E. Eggers.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 6.

Die antike Glasmalerei in Oesterreich. — Ein Vortrag über Raph. Donner. — Zur Geschichte des Zeichenunterrichts. — Literaturbericht etc.

Schasler's Deutsche Kunstzeitung (Dioskuren). No. 10 u. 11.

Etwas über die Künstlerfamilie der van der Werden. — Ueber den künstlerischen Werth des Oelfarbendrucks.

Gazette des Beaux-arts. 1866. Märzheft.

J. et E. Goncourt, Debucourt. — Musée retrospectif: les Antiques (fin) par Fr. Lenormant (illustr.) — E. Galichon, Quelques

mots à propos d'un portrait de Corneille-Nicolas Anslo par Rembrandt (illust.). — Ch. Blanc, Grammaire des arts et du dessin III. Peinture (fin). — L. Lagrange, Pujet (6. article). — Jac., Gentile et Giovanni Bellini, documents inedits trouvés par M. de Mas-Latrie et annotés par E. Galichon (illustr.). — Antoine Benoist, peintre du roi Louis XIV. — Bulletin mensuel.

Chronique des arts. Nr. 135. 136.
Vente d'un oeuvre de J. Callot. — Vente Böhm. — Vente d'Espagnac. — Vente Marquis de B. — Nouvelles etc.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 3. 4.
E. de Busscher, Rob. van Audenarde. — Leroy, Le Musée Arlaud à Lausanne. — Vente Dartevelle. — Vente Leembruggen. — Correspondance etc.

Grenzboten. 1866. Nr. 11. 13.
Die Berliner Bildhauerschule. 4. u. 5. Artikel.

Unsere Zeit. 1866. Heft VI.
Karl Rahl. Von Alfr. Woltmann.

The illustrated London News. Nr. 1360. 1361.
Francis Grant. (Mit Porträt.) The Turner Gold-medal-price: Landscape. (Mit Abbildung.)

The Athenaeum. Nr. 2002.
The Royal Academy. (Geschichtliches.)

Neuigkeiten des Kunsthandels.

a. Stiche.

Buff, S. Hans Wieland, eidgen. Obrist. Halbfigur. Gest. von Fr. Weber. Basel, Lang. gr. Fol. 2 Thlr.

König, Gustav. Psalmenbilder. Gest. von G. Merz. Neue Folge. 4 Blatt. Bern, Mann. gr. Qu.-Fol. 3 Thlr.

Kretzschmer, H. Landung des großen Kurfürsten auf Rügen 1678. Mezzotintostich von A. Andorff. Berlin, Sachse & Co. Qu.-Royal-Fol. 8 Thlr.

Sachsen-Meiningen, Erbprinz Georg v. Die Wallfahrt nach Kevelaar. Gest. von J. Burger. Berlin, Schröder. Qu.-Fol. 2 Thlr.

Vautier, B. Der Hauslehrer. Gest. von P. Habelmann. gr. Fol. (Vereinsblatt des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staate für 1864.) Leipzig, R. Weigel. gr. Fol. 5 Thlr. (Mezzotintostich.)

b. Lithographie und Farbendruck.

Kaiser. Am Gängelbande. (Oelfarbendruck.) Berlin, Gerold. Qu.-Fol. 3 Thlr.

Kriehuber, Jos. Am Offensee im Herbst 1864. (Mit kaiserl. Jagdgesellschaft 2c.) Wien, Neumann. Qu.-Imp.-Fol. $6\frac{2}{3}$ Thlr.

Pregiori. Ansichten von Constantinopel. 4 Blatt. Nach Aquarellen in lithogr. Farbendruck. Leipzig, Köhler. gr. Roy.-Fol. à Bl. 10 Thlr.

Schimon. C. M. v. Weber; Porträt. Lithogr. von P. Rohrbach. Berlin, Schröder. Fol. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Porträt Mendelssohn Bartholdy's. Nach der Büste von Rietschel. Gez. u. lith. von P. Rorbach. Berlin, Schröder. Fol. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Solokoff. Die Johannisnacht. (Oelfarbendruck.) Berlin, Gerold. Qu.-Fol. 3 Thlr.

c. Photographie.

Asper, Hans. H. Zwingli. Nach dem auf der Stadtbibliothek in Zürich befindlichen Original photographirt. Leipzig, R. Weigel. gr. 4⁰. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Erdmann, O. Unglückliche Werbung. Dresden, Hanfstängl. gr. Fol. 3 Thlr.

Hosemann, Th. Der Uckermärker und die Importirten. Dresden, Hanfstängl. gr. Fol. 3 Thlr.

d. Sammelwerke, Mappen und illustrirte Werke.

Brüggemann-Album. (26 Blatt Photographien, den Altar-Schrein der Domkirche zu Schleswig im Ganzen und in Details darstellend.) Schleswig, Heiberg. 4⁰. 20 Thlr.

Guillaumot, Aug. Alex. L'art appliquée à l'industrie. Fragments variés et inédits d'architecture, sculpture, ferronnerie etc. 1. Cah. (10 Kupfer, wovon 2 in Farbendruck.) gr. 4. Paris. (Leipzig, Brockhaus.) $2\frac{2}{3}$ Thlr.

Hauschronik. Mit 12 Illustr. von Hermine Stilke; in Farbendruck. Dresden, Arnold'sche Buchh. 4⁰. 12 Thlr.

Hauser, Ida. Kirchenlieder der geschichtlichen Folge mit Initialen und Randverzierungen. In 3 Lieferungen. 1. Lfg. (Farbendruck), Düsseldorf, Breidenbach & Co. Fol. $5\frac{2}{3}$ Thlr.

Konewka, Paul. 12 Blötter (Silhouetten) zu Goethe's Faust. Lithogr. gr. 4. Berlin, Amsler u. Ruthardt. 2 Thlr.

Krüger, Eug. Deutschlands Wild und Wald. Autolithogr. Hamburg, O. Meißner. — Erscheint in Lieferungen à 3 Blatt, in 2 Ausgaben, gr. Fol. à 2 Thlr. u. kl. Fol. à $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Rauchmuseum, Das. 20 Blatt Photographien. Berlin, Walcker. Ausgabe in 4⁰. 9 Thlr., in 16⁰. 3 Thlr.

Schnorr v. Carolsfeld. Die Nibelungensage nach den Freskogemälden von J. Schnorr v. Carolsfeld photographirt. 20 Blatt. München, Albert. Hoch 4. 10 Thlr., einzelne Blätter 20 Sgr.

Werner, A. v. Zeichnungen zu Frau Aventiure von J. V. Scheffel. 12 Blatt Photographien. Carlsruhe, Velten. Qu.-Fol. 10 Thlr.

Kataloge und Geschäftsberichte.

Sammter, das Minutolische Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste zu Liegnitz. II. Theil; enthaltend Geschichtliches seit dem Jahre 1851—1866 und die verwandten Bestrebungen in anderen Ländern.

Sechszehnter Generalbericht des Kunstvereins für Pommern zu Stettin vom 8. Okt. 1863 bis zum 6. Okt. 1865.

Katalog der Kunstausstellung zu Hannover, eröffnet am 24. Februar d. J.

Katalog einer Versteigerung von 123 Oelgemälden aus der Sammlung des Herrn v. Hildebrandt 2c. Termin 12. und 13. April. Berlin, L. Sachse & Co.

Katalog der Versteigerung der **Lehrs'schen** Kupferstichsammlung. Termin 7. Mai. Berlin, Amsler & Ruthardt.

Stargardt's Antiquar. Katalog Nr. LXXV., enthaltend: Architektur, Skulptur, Malerei, Kupferwerke 2c.

Drugulin's Kunstauktionen XXXVII. Kupferstiche, Radirungen 2c. Leipzig. Termin 16. April.

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Conrad Freyberg (Berlin): Damenporträt. — Anton Hähnisch (Berlin): Porträt des Prinzen Wilhelm Königl. Hoh. (ältester Sohn des Kronprinzen). — K. Heilmayer (München): Mondnacht auf einer Hochalpe. — Jos. Dannhauser (†Wien): 1. Die Wahrsagerin Lenormand prophezeit der Kaiserin Josephine ihre Scheidung mit dem Ausruf: „Repudiation", während Napoleon eintritt. 2. Die Romanlecture. — Friedr. Kaulbach (Hannover): Porträt J. K. H. der Frau Großherzogin Alexandrine von Mecklenburg, Prinzessin von Preußen (Kniestück). — Ant. Hähnisch (Berlin): Porträt der Prinzessin Charlotte Königl. Hoheit. — Albert Grell (Berlin): Porträt des Superintendenten Hetzel. — Fel. Possart (Berlin): Sonnenuntergang. — G. F. Bolte (Berlin): Die heil. Anna mit Maria und dem Jesuskinde, nach dem zerstörten Freskobilde des Fra Filippo aus S. Pietro in Montorio in Rom frei kopirt. — Louis Mecklenburg (München): Die Piazzetta in Venedig im Mondschein.

II. **Lepke's Kunsthandlung** (unter den Linden 12). W Gentz (Berlin): Markt in Kairo. — Franz Meyerheim (Berlin): Aerztlicher Besuch. Rococco. — R. Becker (Berlin): Hellebardier und Page. — Amberg (Berlin): Genrebild. — Triebel (Berlin): Gebirgslandschaft. — K. F. Lessing (Karlsruhe): Berglandschaft bei Wind; Staffage: zerstreute Procession.

III. **Karfunkels Centralausstellung.** Joseph Achten (Berlin): 1. Die Freundinnen. 2. Die Verschämte. In grauer Oelmanier. — Aquarelle von Horrak (Rom) und Constantin Strecker.

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. Jos. Munsch: Ein Findling. — J. Brandt (aus Warschau, in München): Polnische Truppen. — Albert Gräfle: Zwei Porträts. — Ad. Eberle: Soldatenscene. — A. Schleich († 1865): Zwei Hunde. — M. Neher: Rathhaus in Erfurt. — W. v. Kaulbach: Scene aus Schillers Don Carlos, Zeichnung. — B. Fries: Sutri und die Lagunen. — A. Löffler († 1866): Tempelruine von Heliopolis. — Gust. Closs: Neckarufer. — Landschaften von A. v. d. Venne und Ferd. Knab. — A. v. Wahl: Bauernbursche zu Pferd mit einem Hund; Statuette.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. [22]

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende
von
Th. Fournier,
Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.
Mit 3 Plänen. **Zweite** verb. Aufl. **1865.** Roth geb. 2¼ Thlr.

Ein Altargemälde [23]

(in Oel),

darstellend: **„Christus vor Pilatus“**, 4 Ellen 14 Zoll (sächsisch) hoch, 2 Ellen 5 Zoll breit, ist zu verkaufen.

Nähere Auskunft ertheilt Herr Buchhändler **T. Pech** in **Bautzen** (Sachsen). Photographien von dem Bilde stehen gegen eine Vergütung von à 5 Ngr. zu Diensten.

Verlag von **Breitkopf** und **Härtel** in Leipzig: [24]

Bildnisse berühmter Deutschen.

Dreißig Grabstichel-Blätter, nach den besten Originalen. **Vollständig** in 10 Lieferungen, oder elg. geb. Preis 15 Thlr.

Inhalt: J. S. Bach. Händel. Gluck. Winkelmann. Kant. Klopstock. Lessing. Haydn. Wieland. Herder. Goethe. Blumenbach. Mozart. Schiller. Fichte. Jean Paul. W. von Humboldt. Schleiermacher. A. von Humboldt. Beethoven. Hegel. Tieck. Schelling. Niebuhr. Rauch. Schinkel. J. Grimm. Uhland. Cornelius. Rückert.

Jedes Blatt einzeln, in größerem Format, 22½ Ngr.

Portrait v. Felix Mendelssohn Bartholdy.

Nach dem Gemälde von **Ed. Magnus** lithographirt von **G. Feckert.** Gr. Fol. Ein Blatt von künstlerischer Vollendung. Preis 3 Thlr.; vor der Schrift 5 Thlr. 20 Ngr.

Sixtinische Madonna. [25]

Ich bin im Besitz eines guten Exemplares von dem Müller'schen Stich der Sixtinischen Madonna, avant la lettre, und beabsichtige denselben zu angemessenem Preise zu verkaufen. Indem ich gef. Geboten entgegensehe, bemerke ich, daß das Blatt in gutem Goldrahmen eingerahmt ist.

Dresden, im März 1866.

Adolph Brauer.

Amsler & Ruthardt in **Berlin.** [26]

7. **Mai** 1866 und folgende Tage

Auktion

der von Herrn **P. Lehrs** hinterlassenen ausgezeichneten Sammlung:

Kupferstiche, meist in avant la lettre und Remarque-Drücken (F. Müller's „Madonna di San Sisto“ avant la lettre-Druck auf chines. Papier; das beinahe vollständige Werk Raphael Morghen's; die besten Arbeiten von Anderloni, Desnoyers, Felsing, Forster, Jesi, Lefèvre, Longhi, Mandel, Mercury, Perfetti, Richomme, Schiavone, Steinla, Strange, Toschi 2c.); ferner alte Handzeichnungen, schöne Kupfer- und illustrirte Werke, Bücher über Kunst (Nagler's Künstler-Lexikon, Bartsch 2c.). Diese Sammlung ist in Hinsicht auf erste Abdrucksgattungen und vorzügliche Beschaffenheit der Blätter eine so selten reiche, wie sie in Deutschland seit Jahren nicht versteigert wurde. Kataloge gratis, durch jede Buch- und Kunsthandlung oder direkt zu beziehen von

Amsler & Ruthardt in Berlin.

Soeben erscheint mein antiquarisches Verzeichniss Nr. 75:

Architektur, Skulptur, Malerei — Kupferwerke etc. [27]

Berlin. **J. A. Stargardt,** 53 Jägerstr.

Oeffentliche Versteigerung

von 123 Original-Gemälden neuerer Meister

aus den Sammlungen des Herrn **von Hildebrandt** und verschiedener anderer Besitzer veranstaltet durch die

Hofkunsthandlung von L. Sachse & Co. in Berlin.

Die Auktion findet statt am **12. u. 13. April 1866** von 11 bis 3 Uhr im **Meser**'schen grossen Saale, Unter den Linden 23.
Die öffentliche Besichtigung ist am **11. April** von 8 bis 3 Uhr.
Auktions-Commissarius für Bücher und Kunstsachen:

Herr **Th. Müller.**

Vorzügliche Gemälde von Andreas Achenbach, Oswald Achenbach, Adloff, Carl Arnold, Askenvold, Aug. Becker, Carl Becker, Hugo Becker, Hippolyte Bellangé, Bergslien, Bewer, Bodom, Bouterwek, Brendel, Büchtemann, Alex. Calame, Carpentero, Jules Coignet, Collin, Comte-Calix, Deiters, Dommershuysen, Drinnhausen, Ebel, v. Eckenbrecher, Fearnly, Francia, Franquelin, Gerlach, E. Gelselschap, Goldstein, Harveng, Hasenclever, Th. Hildebrandt, Hilgers, Th. Hosemann, Ingenmey, de Jonghe, Eug. Isabey, F. Kaiser, Graf Kalckreuth, Herm. Kaufmann, Jos. Kehren, Kels, Kessler, Kiessling, de Knip, M. A. Koekkoek, Korneck, W. Krause, Herm. Kretzschmer, Fel. Kreutzer, Lanfant de Metz, Larivière, Lehnen, Ch. Leickert, Lindlar, Lork, Jac. Maurer, Louis Mecklenburg, Melbye, Adolph Menzel, Wilh. Meyerheim, Jos. Miller, Mössmer, Nerenz, David de Noter, Opzoomer, Justin Ouvrié, A. Pleysier, E. Radtke, C. Rechlin, P. Richter, Carl Röttcken, Ph. Röth, Henri Scheffer, F. Schlesinger, A. Schmidt, Carl Schulz, G. Schwarz, Ant. Seitz, Chr. Sell, Frz. Steegmann, H. Steinike, Stoddard, Storelli, Toussaint, C. Triebel, B. Vautier, Verheyden, W. Volkhart, Alb. de Vos, A. Weber, Th. Weber, Clara Weirother, F. Wieschebrink. [28]

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder,** sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [29]

Die nächste Nummer der Kunstchronik erscheint am 13. April. Inserate finden bis zum 10. April Aufnahme.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

13. April.



Nr. 8.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

Ein Curiosum aus dem Pariser Kunsthandel.

Paris, Ende März.

B. F. Die Versteigerung der Galerie d'Espagnac, über welche Sie mich um einen kurzen Bericht angehen, ist eine jener schillernden Seifenblasen, deren das Pariser Leben und Treiben nur zu viele hervorbringt und die, kaum geboren, wieder in der Luft zerplatzen. Ein wahrheitsgetreuer Bericht über einen solchen Vorfall ist weder ein leichtes, noch ein dankbares Geschäft, und kein einziges Pariser Blatt hat denselben zu geben gewagt oder für gut gefunden. Allein dem deutschen Leser gegenüber wird ein solcher allerdings beinahe zur Pflicht, indem ja der Lärm, der um diese Sammlung gemacht worden, — freilich ein künstlicher und bezahlter Lärm, — in den Augen derer, denen die eigene Anschauung nicht gegönnt war, und die da nicht wissen, bis zu welchem Grade in solchen Dingen hier gewissenlos verfahren wird, diese Sammlung an der Spitze aller französischen, ja europäischen Privat-Sammlungen stehen müßte. Zählt ja doch das im Ganzen 266 Nummern starke Verzeichniß beispielsweise 7 Raphael's, 7 Correggio's, 6 Tizian's, 4 Andrea's del Sarto, 7 Paul Veronese's, 3 Giorgione's, 7 Guido Reni's, 7 Claude Lorrain's, 5 Murillo's, 4 Rembrandt's, 3 Hobbema's, 6 Poussin's u. s. w. auf! Ja, wäre nur der vierte Theil der Benennungen und der Lobeserhebungen wahr, welche der hochadelige Besitzer in diesem, von ihm selbst verfaßten, aber unter der Firma J. Laneuville in die Welt gesandten Katalog dem geduldigen Papier übergeben, so wäre wohl ohne allen Zweifel der Erfolg der Pourtalès-Versteigerung in den Schatten gestellt worden. — Es ist mir von jeher als eines der schwierigsten psychologischen Räthsel erschienen, daß eine solche handgreifliche Verblendung, eine Monomanie der ausgesprochensten Art, wenn auch keineswegs so harmlos wie man glauben könnte, bei sonst ganz vernünftigen, ja in ihrer Art ausgezeichneten Männern stattfinden könne, sie ist mir auch schon bei berühmten Philosophen, ja bei Alterthumsforschern vorgekommen. In dem vorliegenden Falle nun trifft Alles zusammen, um die Sache zu einem fast unbegreiflichen Phänomen zu machen. Der nahezu 80jährige Besitzer ist unter alten Bildern aufgewachsen, hat von jeher und aus Neigung Umgang mit Künstlern gepflogen, hat seit etwa 45 Jahren selbst gesammelt, hat als Besitzer des Schlosses Sassuolo bei Modena manches Gute, was dort seit den Zeiten der Entstehung aufgehäuft gewesen, auch sonst von seiner Familie manches werthvolle Bild, besonders aus der französischen Schule, überkommen, und hätte somit bei mäßigem Glück und Verständniß und mit verhältnißmäßig geringem Aufwand seine Galerie zu einer den Namen vollkommen verdienenden Bedeutung erheben können, wenn ihm nicht, — und darin liegt das ganze Geheimniß — das Auge von jeher gefehlt hätte, wenn er nicht, vom Verkehr mit anderen erfahrenen Sammlern sich gänzlich abschließend, mit Hintansetzung jeglichen wohlgemeinten Rathes, auf eigene Kenntniß vertrauend, das Gute, das er überkommen, in unwürdiger und nichtssagender Umgebung fast ertränkt hätte. Und doch hatte es ihm an Warnungen und bitteren Erfahrungen nicht gefehlt. Eine vor etwa 18 Jahren unternommene erste Versteigerung wurde nach Verlauf einer halben Stunde von dem aufgebrachten Eigenthümer gewaltsamer Weise unterbrochen und das versammelte Publikum unsanft entlassen. Dieses Mal nun wurde mit denselben oder ganz ähnlichen Elementen der mißglückte Versuch wiederholt, und um den Erfolg zu

sichern, wurde Alles, was sich von äußeren Mitteln nur ersinnen läßt, in Anwendung gebracht. Zu diesen äußeren Mitteln gehört unter Anderem auch, als das letzte und wirksamste, das Aufbieten oder Steigern auf eigene Rechnung; und dieses heroische Mittel wurde in einer alles vernünftige Maß übersteigenden Weise in Anwendung gebracht. Drei Tage dauerte die Versteigerung; den vierten Tag, wo unter Anderem die Raphael's an die Reihe kommen sollten, wurde sie eingestellt, so daß von den Raphael'schen Werken nur zwei mit Oel getränkte, kartonartige Zeichnungen (Attila und Heliodor) für 1520 Franken losgeschlagen, die übrigen aber, so wie die große, von Gir. Monsignori herrührende Kopie nach Lionardo da Vinci's Abendmahl, — eine Leinewand von mehr als 22 Fuß Breite — sowie einige andere als bedeutend angesehene Werke dem Aufstrich nicht unterworfen wurden. Nominell betrug der Gesammtertrag der Versteigerung etwa 385,000 Fr., von welcher Summe nicht ganz der vierte Theil, als Ertrag wirklich verkaufter Bilder und einiger Marmorwerke, einging, drei Viertel aber für Rechnung des Verkäufers blieben. Noch sei erwähnt, daß die Kosten eines solchen — Privatvergnügens sich auf nahezu 50,000 Fr. belaufen!

Als wirklich verkaufte und des Nennens werthe Bilder weiß ich nur etwa vier anzuführen. Zunächst Nr. 23, Brustbild eines ältlichen Mannes von Paul Veronese, ein Bild von strahlender Färbung und in jeder Beziehung hoher Vortrefflichkeit, welches für 9200 Fr. zugeschlagen wurde. Dann Nr. 62, ein poetisch gedachtes, reich komponirtes, charakteristisches Bildchen, Anbetung des neugeborenen Christuskindes, von der Hand des Ferraresen Dosso Dossi; dieses erreichte den Preis von 5650 Fr.; ein kleiner, zierlicher Guido Reni, die erste Begegnung des Heilands mit dem jugendlichen Täufer, brachte die runde Summe von 6000 Frs. auf; und denselben Preis, jedesmal den Zuschlag von 5 Procent ungerechnet, brachte eine bewunderungswürdige Skizze von Rubens, Christus am Oelberg, mit einem Engel, der ihm den Leidenskelch darreicht.

Das Hauptwerk der ganzen Sammlung, Nr. 67, heilige Familie mit dem Stifter und seiner Tochter, Giorgione genannt, aber höchst wahrscheinlich ein Jugendwerk des Callisto Piazza von Lodi, eines der Hauptnachahmer des großen Venezianers, ein höchst anziehendes Bild, welches jeder Sammlung zur Zierde gereichen würde, erreichte auch den höchsten Preis, 36,500 Frs., blieb aber, so viel ich weiß, unverkauft. Ein ächtes und vortreffliches, doch in den Köpfen nicht ganz befriedigendes Bild des Paolo Veronese, Venus und Amor, wurde auf 19,000 Frs. getrieben, ein sehr anständiger Preis, der jedoch von der Familie nicht für genügend erachtet wurde. Eine Allegorie (Triumph des Hymen) von Greuze ging auf 16,000 Frs.; ein sehr bestechendes Kinderporträt von Madame Vigée Lebrun auf 5350 Frs. Falsche Hobbema's wurden auf 15,000, angebliche Claude Lorrain's und Ruysdael's auf 10,000 Frs. getrieben; diejenigen Bilder des großen französischen Landschafters (Claude), die wirklich verkauft wurden, gingen auf 350, 250 und 155 Franken!!

Doch hiermit genug! Ich verlasse dieses unerquickliche Thema, indem ich zum Schlusse die Hoffnung ausspreche, daß sich demnächst die erwünschte Veranlassung zu einem ernsteren Bericht darbieten werde.

Korrespondenz.

Dresden, im März. (Schluß.)

Von plastischen Arbeiten, welche in der letzten Zeit hier ausgestellt waren, ist noch eine Nymphe, welche einen kleinen Triton hält, hervorzuheben. Das von Broßmann modellirte Werk ist bestimmt, in Bronze ausgeführt, einem auf dem Räcknitzplatz angelegten Zierbrunnen als Krönung zu dienen. Alle großen Kunstepochen haben mit Vorliebe Brunnenanlagen geschmückt und im phantastischen Spiel die ehrwürdige Bedeutung der labenden Aufgabe des Brunnens darzustellen und zu verherrlichen gesucht. Bei dem Streben unserer Zeit, durch eine öffentliche monumentale Kunst letztere dem Volksbewußtsein wieder näher zu bringen, hat man mit Recht diese Aufgaben wieder aufgenommen. Bieten doch diese Aufgaben, bei der realistischen Richtung unserer Denkmälerskulptur, der idealistischen Plastik fast noch die einzige Zufluchtsstätte. Dresden besitzt außer dem eben besprochenen Brunnen noch einen stattlichen, im gothischen Stil gehaltenen Brunnen auf dem Postplatze, der, wenn nicht nach einer Zeichnung Semper's, doch unter dessen Einfluß angelegt worden ist. Außerdem noch eine glänzende Brunnendekoration im Garten des ehemaligen Marcolinischen Palais, dem jetzigen Stadtkrankenhaus. Es ist eine reiche, kolossale Figurengruppe von Matielli, die zwar ein ziemlich zopfiges Gepräge trägt, aber großartig und wirkungsvoll angelegt ist. Das Werk ist sehr verfallen und gegenwärtig auch fast unzugänglich.

Der permanenten Ausstellung des sächs. Kunstvereins uns zuwendend, so ist unter den Werken, welche dieselbe brachte, besonders das Modell einer Porzellanvase von Gal.-Director Prof. Schnorr v. Carolsfeld hervorzuheben. Die Vase, welche für die Porzellanmanufaktur in Meißen ausgeführt wird, ist für die bevorstehende Pariser Industrie-Ausstellung bestimmt; eine ähnliche Vase, von demselben Meister entworfen, fand auf der Londoner Ausstellung von 1862 großen Beifall. Auch der von der Göthestiftung prämiirte Karton: „die deukalionische Fluth" von Hermann Wislicenus in Weimar war einige Tage hier ausgestellt und ebenso beschäftigten noch einige ältere Bilder das Interesse der Ausstellungs-

besucher. Interessant darunter war ein „heiliger Hieronymus“, ein Bild, welches an den kölnischen Meister des Todes der Maria in der Münchener Pinakothek erinnerte.

Ferner sahen wir von neuen Kunstwerken eine treffliche Komposition von Overbeck, welche derselbe für die hiesige Arnold'sche Kunsthandlung gezeichnet hat. Die reich und schön angeordnete Zeichnung behandelt in warm empfundenen Gestalten das „Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Die genannte Kunsthandlung wird die Komposition vorläufig in photographischer Nachbildung veröffentlichen, einen Stich derselben sich für günstigere Zeiten vorbehaltend. Was Kupferstiche von hiesigen Künstlern anlangt, so ist als Novität ein fleißig durchgeführtes Blatt von Ed. Büchel zu nennen, welches einen prächtigen, auf hiesiger Galerie befindlichen Tizian wiedergiebt. Das anmuthige, skizzenhaft behandelte Bild zeigt eine jugendlich schöne Frau in Mutterhoffnung dehmüthig und gesenkten Blickes sich der Madonna nahen. In warmem Mitgefühl, mild und gütig neigt sich die Mutter Gottes der um Beistand Bittenden zu. Und auch der Christusknabe, welcher von Johannes dem Täufer gehalten auf dem Knie der Madonna steht, lächelt wohlwollend der Gesegneten zu. Klar und schön hebt sich, in einem leuchtenden Goldton, das zarte, edle Antlitz derselben vom Hintergrunde ab, wo gleichsam als Folie tief im Schatten, Hieronymus und Paulus erscheinen. — Ein zweiter Kupferstecher, G. Planer, der, ebenso wie Büchel aus der Schule Steinla's ist und bereits einige treffliche Blätter geliefert hat, schickt sich zu einem großen Unternehmen an, zum Stich des weltberühmten Abendmahls Lionardo's. Der Künstler geht zu diesem Zweck in diesen Tagen nach Mailand. Bei der Konkurrenz, welche der Kupferstecherkunst in der Photographie erwachsen ist, ist es ein sehr dankenswerther Entschluß, das in der Mitte des vorigen Jahrhunderts begonnene sogenannte „Galeriewerk“ wieder aufzunehmen und seiner Vollendung entgegenzuführen. Durch dieses vom k. Kupferstichkabinet herausgegebene Werk wird wenigstens den hiesigen Kupferstechern für den durch die neuesten Erfindungen sehr geschmälerten Verdienst einiger Ersatz geboten. Die beiden ersten Bände dieses Werkes (in Royalfolio, hundert Blatt) erschienen in den Jahren 1753 und 1757 unter dem Titel: „Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie royale de Dresde.“ Der damalige Direktor der Galerie, der bekannte Kunstschriftsteller v. Heinecken, hatte die Herausgabe besorgt und die berühmtesten Kupferstecher des vorigen Jahrhunderts, Italiener, Franzosen, Deutsche waren für das Werk thätig. Einer weiteren Herausgabe traten zunächst die Wirren des siebenjährigen Krieges hemmend in den Weg. Seit der Wiederaufnahme des Werkes in den letzten Jahren sind, unter Leitung des Vorstandes der k. Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen, Professor Gruner, Stiche nach Ruysdael, Velasquez, Murillo und Koning von Friedrich, Krüger, Büchel, Langer und Planer ausgeführt worden.

Vermischte Kunstnachrichten.

F. H. **Neue Wandgemälde in Wien.** Das schöne Beispiel, welches die beiden HH. Todesco in Wien mit ihren Kunstbestellungen gegeben, wirkt in bürgerlichen Kreisen ermunternd fort. Ein begüterter Bürger auf der Wieden, Reichel mit Namen, läßt gegenwärtig den Salon seines Gartenhauses mit Wandbildern zieren. Anton Mayer, der Sohn des Kupferstechers Christian Mayer, der jüngste unter den Schülern Rahl's, erhielt diesen ehrenvollen Auftrag und componirte sechs Scenen aus „Hermann und Dorothea“: 1) Das alte glückliche Paar sitzt unter dem Thorweg und betrachtet das wandernde Volk. Der Pfarrer und der Apotheker kommen heran, um von dem Unglück zu erzählen. 2) Hermann begegnet Dorothea und wird von ihr um Hilfe angesprochen. 3) Der weinende Sohn wird von der ängstlichen Mutter unter dem Birnbaum aufgefunden und getröstet. 4) Pfarrherr und Apotheker treffen das Mädchen im Felde mit den Rindern beschäftigt. 5) Hermann trifft mit Dorotheen am Brunnen zusammen. 6) Die Verlobung des jugendlichen Paares im Beisein der Eltern und Freunde. — Rahl hat die ersten dieser Entwürfe noch gesehen. Noch auf dem Sterbelager nahm er Antheil an dem Fortgang dieses Werkes. Drei der Bilder sind fertig. Die Hausfrau, eine im Zeichnen und Malen wohl erfahrene Dame, arbeitet an den Bildern mit, die bis Juni vollendet sein dürften.

Am Ulmer Münster wurden nach einem Rechenschaftsbericht des Dombaumeisters Thrän vom 21. August 1844 bis 1. März 1866 für dessen Restauration verbaut 305,550 Fl. 35 Kr., wozu noch die Orgel mit ihrem Unterbau mit 60,688 Fl. 47 Kr. kommt, im Ganzen also 366,239 Fl. 22 Kr. Die freiwilligen Beiträge belaufen sich vom Oktober 1852 bis 1. März 1866 auf 208,872 Fl. 56 Kr. Das Weitere leisteten der Staat, die Stiftung und Stadt Ulm.

* **Aus der galvanoplastischen Anstalt des Herrn K. Haas in Wien** sind in der letzteren Zeit eine Reihe von Arbeiten hervorgegangen, welche das Interesse der Kunstfreunde in hohem Grade zu beschäftigen verdienen. Es sind dies Nachbildungen der Prachtstücke mittelalterlicher und neuerer Goldschmiedekunst und Erzarbeit, welche den kaiserlichen Sammlungen im unteren Belvedere und in der Schatzkammer entnommen und gegenwärtig im österreichischen Museum ausgestellt sind, u. A. der berühmte Helm Karl's V., Goldarbeiten von Benvenuto Cellini u. a. m. Die galvanoplastische Reproduktion tritt in den Arbeiten des Herrn Haas mit einer solchen Vollendung auf, daß ein sehr geübtes Auge dazu gehört, um die Kopie von dem Original zu unterscheiden. Im Verhältniß zu dieser technischen Meisterschaft finden wir die Preise (z. B. 20 Fl. für ein Prachtgeräth der Renaissancezeit) höchst mäßig. Wir hören, daß Herr Haas für die Pariser Ausstellung eine Gesammtexposition seiner Arbeiten beabsichtigt. Außerdem liegt es in dem Plan der Direktion des österreichischen Museums, von allen irgendwie zugänglichen Meisterwerken der Goldschmiedekunst und Bronzetechnik, welche die Vervielfältigung in dieser Art zulassen, durch Herrn Haas galvanoplastische Kopien für das Museum anfertigen zu lassen, um auf diese Weise gleichsam eine Geschichte der Goldschmiedekunst in ihren hauptsächlichsten Denkmälern herzustellen.

Photographien auf Porzellan, deren Anfertigung E. A. Fleischmann's Buchhandlung in München unter Leitung eines Chemikers, welcher das Verfahren dazu erfunden, in größerem Maßstabe betreibt, werden während der Leipziger Messe im Ausstellungslokale der Buchhändlerbörse in verschiedener Proben zur Schau gestellt.

Der Bildhauer Afinger hat kürzlich ein Modell zu einem Brunnen ausgeführt, welcher auf dem Friedhofe zu Bonn errichtet werden soll. Die Anordnung ist folgende: Aus einem Bassin erhebt sich ein als Wasserreservoir dienendes länglich viereckiges Postament, aus welchem eine Garnitur von Engelsköpfen seine Wasserstrahlen entsendet. Vier größere Strahlen kommen aus den Köpfen der symbolischen Evangelistenbegleiter, Engel, Löwe, Stier und Adler. Auf dem Postament sitzen die Evangelisten selbst, links Matthäus schreibend, rechts

Johannes zum Himmel blickend, in der Mitte an der Langseite Marcus und Lucas, mit einander Rath pflegend. Zwischen den Vieren erhebt sich auf eigenem Postament die Statue des Erlösers, dessen Lehre „gleich Strömen lebendigen Wassers" sich durch alle Zeiten ergossen hat.

* **Raphael Donner**, der Urheber der berühmten in Blei gegossenen Brunnenfiguren auf dem neuen Markt in Wien, bildete den Gegenstand eines interessanten Vortrages, welchen der städtische Archivar Hr. K. Weiß kürzlich im Verein für Landeskunde von Niederösterreich in Wien hielt. Der Vortragende entwarf darin zunächst ein Bild der Wiener Kunstzustände zur Zeit des Barockstyls, zeigte, wie allerdings auch Donner anfangs demselben unterworfen gewesen, dann aber als einer der Ersten seiner Kunst bemüht war, durch das eingehende Studium der Natur und der Antike Wahrheit, einfache Schönheit und Feinheit der Empfindung der Plastik zurückzugeben. Ein Hinweis auf die eben jetzt im österreichischen Museum veranstaltete Ausstellung Donner'scher Arbeiten erhöhte das Interesse des mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Vortrages, dessen Veröffentlichung wir dringend befürworten möchten.

Aus Jerusalem schreibt man den „Tiroler Stimmen": „Ich beeile mich, Ihnen die Entdeckung einer alten unterirdischen Kirche in der Nähe der heiligen Grabeskirche zu melden. Es ist die von älteren Autoren oft erwähnte Maria Minor aus der Zeit Karls des Großen, womit ein Nonnen-(Benediktinerinnen-)Kloster und eine Herberge für Pilgerinnen verbunden war. Sie wurde schon seit langer Zeit, aber vergeblich gesucht, weßhalb auch andere wichtige Gebäude, die zu ihr in Beziehung standen, nie mit Sicherheit bestimmt werden konnten. Diese Frage, über die fast soviel Meinungen herrschten, als Autoren schrieben, ist jetzt durch die Entdeckung dieser Kirche entschieden. Der Entdecker ist Herr Carlo **Guarmani**, Direktor der französischen Post in Jerusalem, der sich schon seit langer Zeit die Entdeckung dieser Kirche zum Gegenstand seiner Forschungen gemacht hatte. Erst vor einigen Wochen gelang es ihm, dieselbe zu entdecken. Sie hat drei Schiffe, die durch Säulenreihen getrennt sind und in gesonderte Apsiden auslaufen. Die Mitte ist von einer Kuppel überwölbt, unter der man noch die Oratorien der Nonnen sieht. Sie ist glücklicherweise fast unversehrt, was sie wahrscheinlich dem Umstande zu verdanken hat, daß sie der Mutter Gottes geweiht ist, für welche selbst die Türken Verehrung haben. Sie ist jedoch vollständig mit Schutt überdeckt, weßwegen sie allen Forschungen entgehen konnte. Der Ort wird bis zum Ankaufe des betreffenden Terrains ganz geheimgehalten, so daß nicht einmal der Eigenthümer desselben etwas von der Kirche weiß. Es ist dies nothwendig, damit nicht ein enormer Preis für Grund und Boden gefordert werde."

Claude Lorrain. Dem Vernehmen nach wird das Museum zu Nancy einen eigenen Saal zur Aufnahme von Werken des großen Landschafters Claude Lorrain herrichten. Außer der Büste des Meisters und den vorhandenen Originalwerken desselben (Gemälden und Radirungen) soll dieser Saal zum Theil Kopien seiner berühmtesten Schöpfungen, zum Theil gute Stiche nach seinen Werken aufnehmen. Die Verwirklichung dieses Projektes wird jeder Kunstfreund mit Beifall begrüßen, und diese Art, das Andenken großer Meister zu erhalten und zu ehren, kann nicht genug zur Nachahmung empfohlen werden.

Das Studio Canova's in Rom wird gegenwärtig, wie das Athenäum mittheilt, von einer geborenen Negerin aus Ohio, Miß Edmonia Lewis, als Atelier benutzt. Die genannte Künstlerin hat nach mannigfachen und wunderbaren Schicksalen es glücklich dahin gebracht, ihrer Neigung zur Bildhauerkunst leben zu können. Ihre Arbeiten sollen ein nicht gewöhnliches Talent bekunden.

Die Law-Courts in London sollen ein neues großartiges Gebäude erhalten, für welches die Regierung Pläne von sechs der angesehensten Architekten Englands eingefordert hat. Die bekannteren Namen unter diesen sind Street, R. Branden und T. Teane; Scott und Barry hatten auf Anfrage abgelehnt. Wie verlautet, ist Aussicht vorhanden, daß diesmal nicht die Gothik obsiegt, sondern der Renaissancestil (Neo-italian Style), was auf eine bedeutsame Wendung des englischen Geschmacks deuten würde. Die Baukosten sind auf 850,000 Pfd. St. festgestellt, von denen dem ausführenden Architekten 5 Proc. Remuneration zufallen. Jeder der fünf nicht zur Ausführung gelangenden Pläne wird mit 800 Pfd. St. honorirt.

Lord Palmerston soll bekanntlich in Folge Parlamentsbeschlusses in der Westminster-Abtei ebenfalls wie so viele andere Berühmtheiten Großbritanniens ein Denkmal erhalten. Hoffentlich nimmt man sich in den leitenden Kreisen zu Herzen, was Beresford-Hope bei Gelegenheit der Verhandlungen des Parlaments bemerkte: „daß England sich nicht wieder durch Aufstellung eines so elenden Machwerks blamiren möge, wie es deren leider in der Westminster-Abtei sowohl, wie an öffentlichen Plätzen in London genug gebe, Machwerke, die weniger dazu geeignet seien, das Andenken berühmter Männer auf die Nachwelt zu bringen, als den Spott und das Gelächter aller Fremden herauszufordern, welche die britische Hauptstadt besuchen."

Personal-Nachrichten.

Prof. d'Uncker-Lützow, Hofmaler des Königs von Schweden, ist zu Düsseldorf am 24. März, 37 Jahre alt, gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Ein Galerie- und Ausstellungsgebäude für Breslau. Der Breslauer Künstlerverein hat vor Kurzem ein Lotterieunternehmen in's Leben gerufen, um aus dem Ertrage desselben der Stadt Breslau und im weiteren Sinne der Provinz Schlesien ein Galerie- und Ausstellungsgebäude zu beschaffen. Lange Zeit hat die schlesische Hauptstadt sich mit unzulänglichen, an Raum und Licht Mangel leidenden Lokalitäten behelfen müssen, um die ihr zugehörigen, zum Theil von Friedrich Wilhelm IV. der Stadt geschenkten Kunstschätze aufzustellen. Es ist deshalb mit vollen Beifall anzuerkennen, daß der Breslauer Künstlerverein auf einem „nicht mehr ungewöhnlichem" Wege das zu erreichen sucht, was verschiedenen deutschen Schwester-Städten theils durch die Freigebigkeit kunstsinniger Bürger, theils durch die Liberalität ihrer Magistrate zu Theil geworden ist. Wir möchten den warmen Worten, mit welchen sich der Künstlerverein an die Schlesier wendet, auch im übrigen Deutschland einen empfänglichen Widerhall wünschen. Geht auch die Sache zunächst nur die Stadt Breslau und die Provinz an, deren geistigen Mittelpunkt sie bildet, so ist doch nicht zu verkennen, daß die lokale Kunstpflege auch wieder zur Förderung der allgemeinen künstlerischen Interessen beiträgt, daß sie Anregungen und Impulse giebt, die oft weit über die lokale Peripherie hinausgehen und dem großen Ganzen zu Gute kommen. Der Umstand, daß Deutschlands wohlhabende Städte bisher sich nur ausnahmsweise zu Pflegestätten der Kunst erhoben, daß viele bedeutende Plätze kaum einen Kunstverein, geschweige denn ein Galerie- oder Ausstellungsgebäude haben, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Mängel und Schwächen des deutschen Kunstlebens. Wo man der Kunst Häuser baut, da mehrt sich auch bald die Zahl derer, die Freude und Genuß am Schönen finden und durch Käufe und Aufträge dem Kunstschaffen direkt förderlich werden. Darum wird man jeden Fortschritt in dieser Richtung nur mit Freuden begrüßen müssen, um so mehr als er der Hoffnung Raum giebt, daß die guten Beispiele zur Nachfolge aufmuntern und den Ehrgeiz der Städte zum Wetteifer anspornen werden. — Was die Breslauer Kunst-Lotterie insbesondere anlangt, so ist zu bemerken, daß im Ganzen 110,000 Loose à 1 Thlr. ausgegeben werden. Die Gewinne bestehen aus Oelgemälden, Handzeichnungen, Stichen und anderen Kunstwerken, welche theils zu diesem Zwecke, namentlich von schlesischen Künstlern, geschenkt, theils aus dem hierzu bestimmten Fonds von 30,000 Thalern angekauft werden. Näheres über den Vertrieb der Loose wird der Breslauer Künstlerverein später zur öffentlichen Kenntniß bringen. —

Das Berliner Museum ist seit Beginn dieses Jahres durch Aufstellung mehrerer Gemälde bereichert worden. Das bedeutendste darunter ist eine norwegische Landschaft von Allart van Everdingen, welche schon seit zwei Jahren im Besitz des Museums war und aus dem Nachlaß des verstorbenen Restaurators Prof. Schlesinger erworben wurde. Sodann ist zu nennen ein Altarflügel von Matthäus **Grunewald**, die h. Anna „selbdritt" darstellend: dies gut erhaltene und den Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigende Bild stammt aus einer Kirche in Zeitz. Eine interessante und dankenswerthe Erwerbung ist ferner ein Bild von Chodowiecky: „Abschied des Calas von seiner Familie", da Gemälde des berühmten Stechers zu den Seltenheiten gehören; außerdem ist gerade dies Bild von besonderer Bedeutung für den Meister, der den-

selben Gegenstand bekanntlich auch in zwei vortrefflich radirten Blättern (der große und der kleine Calas) behandelte. Von geringem Werth ist dagegen eine neu aufgestellte Landschaft von Wynants, die zu dieses Meisters mittelmäßigen Leistungen zählt, während die Sammlung Besseres von demselben Künstler bereits aufzuweisen hat. Von den sonstigen Erwerbungen, zu welchen die Essingh'sche Auktion Veranlassung gab, ist leider nichts Gutes zu berichten. Diese Ankäufe, die der Generaldirektor der Königl. Museen, Herr von Olfers, persönlich und auf eigene Verantwortung besorgt hat, haben eine nicht gerade freudige Ueberraschung in den Kreisen der Kenner und Kunstfreunde hervorgerufen. Das Nonplusultra dieser elenden Pinseleien, die dem Museum nicht zur Ehre gereichen, ist ein für 25 Thaler erstandener Pseudo-Massys — die Dutzendarbeit irgend eines obskuren Stümpers. Glücklicherweise ist dieses „Gemälde" in den verschlossenen Räumen für Alterthümer und kunsthistorische Merkwürdigkeiten untergebracht, während ein für ganze zehn Thaler erworbener Pseudo-Cranach sich Schämens halber überhaupt gar nicht an das Tageslicht gewagt hat.

Museum Minutoli. Von der Kommission für die Liegnitzer Ausstellung von Musterwerken der Industrie und Kunst ist uns nachfolgende Mittheilung zur Veröffentlichung zugegangen:

„Die Veredelung der Gewerbe durch die Kunst gehört zu den vornehmsten Aufgaben für die gewerbliche Entwickelung der Gegenwart. Nichts fördert diese Aufgabe mehr, als die Kenntniß und das Studium vorzüglicher gewerblicher Produkte aus denjenigen Epochen, in denen unter der Verschwisterung der Gewerbe mit der Kunst, Produkte von hoher Schönheit entstanden, welche für alle Zeiten Muster bleiben werden. Der richtigen Erkenntniß hiervon verdankt die französische Industrie den feinen Geschmack, welcher sich in ihren Produkten offenbart. Auch die englische Industrie verdankt den beispiellosen Aufschwung, welcher in der kurzen Zwischenzeit von der ersten bis zur zweiten großen Weltausstellung zu London auf dem Gebiete der Kunstgewerbe wahrzunehmen war, unstreitig größtentheils der Vorführung solcher Musterbilder in dem 1854 gegründeten Kensington-Museum. Seitdem sind in den ersten Ländern Europa's ähnliche Anstalten entstanden, sie sind der Sammelplatz intelligenter Industrieller, deren Theilnahme im Hinblicke auf den mit der bevorstehenden Pariser Industrie-Ausstellung sich eröffnenden Wettkampf im Steigen ist.

„Das Dekret des Staatsministers Rouher vom 8. Jan. d. J., wodurch die Kaiserl. Französ. Ausstellungs-Kommission alle Nationen zur Einsendung ausgezeichneter Musterwerke aus allen Epochen der Geschichte der Arbeit für eine 1867 im Ausstellungs-Palaste gleichzeitig mit der Weltausstellung zu veranstaltenden Special-Exposition auffordert, zeugt von der Bedeutung, welche Frankreich auf die Vorführung solcher Musterwerke legt. Um auch in unserm Vaterlande strebsamen Industriellen noch vor der Ausstellung zu Paris zu Studien Gelegenheit zu geben, will der Herr Geheime Regierungs-Rath von Minutoli seine zum Besten der Industrie gegründeten, bekannten, und seit 1844 schon öfter ausgestellten Sammlungen von Vorbildern aus den großen Kunst-Epochen der meisten Kulturvölker, unter Zuhülfnahme weiterer Lokalitäten des hiesigen Königlichen Schlosses zwischen dem 18. und 25. April d. J. in allen ihren Theilen ausstellen. Wie bekannt, umfassen die Sammlungen Musterwerke für alle Haupt-Gewerbszweige.

„Indem die unterzeichnete Ausstellungs-Kommission bezüglich des Geschichtlichen dieser Vorbilder und der neuen Erwerbungen auf eine so eben im Selbstverlage des Verfassers erschienene kleine Schrift des Dr. Sammter hierselbst hinweist, glaubt sie den Gewerbestand wie das Publikum überhaupt auf dieses Unternehmen aufmerksam machen, und dessen Benutzung empfehlen zu müssen, um so mehr, als das längere Verbleiben der Sammlungen am hiesigen Orte nicht wahrscheinlich ist."

Münchener Alterthumsverein. In einer der letzten Versammlungen des Münchener Alterthumsvereins wurde beschlossen, eine Zeitschrift herauszugeben. Ein Antrag, daß nur Mitglieder zu Beiträgen berechtigt sein sollten, wurde abgelehnt. Schließlich einigte man sich über die Wahl eines Komités, welches nunmehr die nöthigen Vorschläge zu machen haben wird. (S—t.)

An der Bonner Universität soll ein Kunstkabinet errichtet werden, um die durch die Vorlesungen Prof. A. Springer's in Aufnahme gekommenen Kunststudien durch Anschauung zu fördern.

Die im Palast der Uffizien zu Florenz aufbewahrten Gemälde und sonstigen Kunstwerke der Frührenaissance sollen nach dem Beschluß der Generaldirektion der Museen demnächst in den Palast del Bargello daselbst übersiedelt werden. Der dadurch gewonnene Raum ist bestimmt, eine Auswahl von denjenigen Gemälden und Handzeichnungen aufzunehmen, die in den Magazinen der Uffizien aufgespeichert sind.

Die **Arundel Society** wird demnächst folgende Blätter zur Publikation bringen: Die Verkündigung von Fra Bartolommeo, das Abendmahl von Ghirlandajo in der Kirche Ognisanti zu Florenz, Luini's Anbetung der heiligen drei Könige in Saronno, alle drei in Chromolithographie ausgeführt. Die Ausführung ist den im Farbendruck ausgezeichneten Anstalten von Schultz und Storch & Kramer anvertraut. Für das Jahr 1868 sind die drei oberen Bilder des Genter Altars zur Veröffentlichung ausersehen.

Kunstliteratur.

L. Italien stellt bei aller in der neuesten Zeit bemerkbaren Rührigkeit seiner Gelehrten immer noch kein sehr bedeutendes Kontingent zur kunstwissenschaftlichen Literatur. Vieles ganz Anerkennungswerthe und sogar Bedeutende geht aber auch wegen der mangelhaften Verbindung des italienischen Buchhandels mit dem nordischen am deutschen Publikum spurlos vorüber. Wir halten es daher für unsere Pflicht, von Zeit zu Zeit auf die wichtigeren Erscheinungen der italienischen Kunstliteratur besonders hinzuweisen.

Zu diesen gehört ohne Zweifel die soeben erschienene Monographie des den Fachgelehrten bekannten parmensischen Lokalforschers Mich. Lopez über das Baptisterium zu Parma*), ein stattlicher Quartband mit einem Heft Kupfertafeln in Folio, welche in dem Atelier des berühmten Toschi von Boselli, Sottili u. A. ausgeführt sind. Schon um dieser künstlerischen Beigaben willen, welche den höchst merkwürdigen Bau mit seinen Sculpturen und namentlich die Fülle der Wandmalereien des Kuppelgewölbes trefflich veranschaulichen, ist das Werk der Beachtung der Kunstgelehrten zu empfehlen. Auf der letzten Tafel zieht der Verfasser die Baptisterien von Ascoli, Cremona, Serravalle und Vigolo Marchese zur Vergleichung bei. In dem beigegebenen Texte geht es natürlich ohne den bekannten italienischen Wortreichthum nicht ab; doch wird man es dem Autor immerhin Dank wissen, daß er alles, was zur geschichtlichen und künstlerischen Würdigung des Gebäudes und seines bildnerischen und malerischen Schmuckes dienen kann, hier auf's fleißigste zusammengestellt hat. Die Einleitung bietet einen Gesammtüberblick über die Specialkunstgeschichte Parma's von der frühmittelalterlichen Epoche bis in's 15. Jahrhundert. Im Schlußkapitel werden die vor dem parmensischen entstandenen Baptisterien und der altitalienische Ritus der Taufe, als Quelle dieser ganzen Gebäudegattung, abgehandelt. Die Schrift bildet einen Theil der Schriften der „deputazione di storia patria" in Parma und ist auf deren Kosten mit anerkennungswürdiger Solidität ausgestattet.

*) Il Battistero di Parma, descritto da Michele Lopez, 1 vol. 313 S. 4°, mit 17 Tafeln in Fol. Parma. s. a.

In's Gebiet der Specialforschung italienischer Malerschulen führt uns eine Publikation von Cesare Bernasconi*). Dieselbe zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste befaßt sich mit den Schicksalen der italienischen Malerei vom Tode Giotto's bis auf Masolino da Panicale; es sind kurze biographische Studien über die Meister Giovanni da Milano, Antonio Veneziano, Altichieri, Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, deren eigenthümliche Bedeutung und deren Einfluß auf die spätere Entwickelung der florentiner Schule der Verfasser zu erweisen sucht, ferner eine wiederholte Besprechung der berühmten Fresken in der Cappella de' Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz. Cavalcaselle hat bekanntlich (A new history of painting in Italy I. 519 ff.) den ganzen Cyclus dieser Werke dem Masaccio und einige Nachträge dem Filippino Lippi vindicirt und Masolino's vermeintlichen Antheil an dem Freskenschmuck der Kapelle höchstens auf einige verloren gegangene Bilder zu beschränken gesucht. Bernasconi will dagegen diesen Antheil auch für einige der erhaltenen Gemälde retten und ebenfalls gegen Cavalcaselle, dessen Werk er übrigens noch nicht vor Augen gehabt zu haben scheint, statt des Filippino Lippi dessen Vater Fra Filippo als Autor der jüngeren Fresken der Kapelle hinstellen. Die der Abtheilung angehängten Beilagen enthalten über diese wichtigen Fragen noch eine Polemik des Autors gegen Professor Laderchi in Ferrara nnd außerdem eine Untersuchung über den Autor des Morelli'schen Manuscripts der Marciana, als welchen Bernasconi den venetianischen Patrizier Marcantonio Michiel bezeichnet. — Die zweite Abtheilung des Werkes bietet eine Spezialgeschichte der Malerschule Verona's vom Mittelalter bis an's Ende des 18. Jahrhunderts. Der Verfasser sucht der Schule seiner Vaterstadt eine größere selbständige Bedeutung zu vindiciren als man ihr gewöhnlich beizulegen gewillt ist. Auch daran sind Exkurse angehängt, von denen hier namentlich der über die verschiedenen Maler des Namens Bonifacio hervorgehoben sein möge. Die Art der Behandlung ist eine vorwiegend archivalisch-historische; eine volle Kennerschaft und reichere Autopsie steht ihr nicht zur Seite.

Von einer dritten Schrift, in Broschürenform, von Emilio Poggi**) nehmen wir nur deßhalb Notiz, weil sie neben einem Schwall von Redensarten auch einige sachliche Bemerkungen über die hervorragenderen Bildhauer und Maler des modernen Italiens enthält, welche sich dem Interesse unseres Publikums fast gänzlich zu entziehen pflegen. Es sind u. A. die Bildhauer Bartolini, Pampaloni, Santarelli, Costoli, Fedi Dupré, von denen dem Italienreisenden z. B. aus der Sammlung der florentiner Akademie dieses und jenes ansprechende Werk in Erinnerung geblieben sein dürfte, ferner die Maler Benvenuti, Camuccini, Sabatelli, Ayez, Bezzuoli. In seinen ästhetischen Raisonnements eifert der Verfasser namentlich gegen den modernen Naturalismus und dringt auf ein eifriges Studium der alten Meister.

*) Studj sopra la Storia della Pittura Italiana dei secoli XIV e XV e della Scuola pittorica Veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII. Verona, H. F. Münster, 1865. 1 vol. 8°. 463 S.

**) Della Scultura e della Pittura in Italia dall' epoca di Canova ai tempi nostri, considerazioni di Emilio Poggi. Firenze 1865. 85 S. 8.

Denkmäler indischer Baukunst. In London steht eine glänzende Publikation von Denkmälern der Architektur und Plastik Hindustan's zu erwarten. Zur Herausgabe derselben hat sich schon vor einigen Jahren ein besonderes Komité, aus Notabilitäten der Wissenschaft und aus Kunstfreunden bestehend, gebildet. An der Spitze des Unternehmens stehen zwei Eingeborene, die, von patriotischem Interesse geleitet, bedeutende Summen zur Ausführung desselben zur Verfügung gestellt. Das Ganze wird aus 3 Bänden bestehen. Die beiden ersten Bände erscheinen unter der Protektion von Mr. Premchund Raichund, der dritte unter der Protektion von Mr. Kursondas Madhoudas. Der erste Band wird in 120 Photographien ein Bild der architektonischen und bildnerischen Merkwürdigkeiten der jetzt großentheils in Ruinen liegenden, einst reich bevölkerten Hauptstadt von Guzerate, Ahmedabad, liefern, mit Text von T. C. Hope und J. Fergusson; der zweite Band wird Dharwar und Mysore (Mahesvara) behandeln und ist auf 80 Photographien berechnet. Der dritte Band endlich, ebenfalls auf 80 Photographien berechnet, betrifft die einst durch Volkszahl, Reichthum und Handel ausgezeichnete Stadt Bedschapur in der Präsidentschaft Bombay. Den Text zu diesem Bande wird ebenfalls J. Fergusson in Verbindung mit Col. Meadows Taylor schreiben. Alle drei Bände werden mit Karten, Plänen, Grundrissen und Ansichten, letztere in Holzschnitten ausgeführt, ausgestattet.

Kunsthandel.

Prof. A. v. Ramberg in Weimar ist gegenwärtig mit den Illustrationen zu Goethe's „Hermann und Dorothea" beschäftigt, welches Werk von der Cotta'schen Buchhandlung in Form der Jubiläumsausgabe von Schiller's Gedichten herausgegeben werden soll. Von den neun, für die einzelnen Kapitel bestimmten großen Illustrationen, welche dann photographisch vervielfältigt werden, sind die ersten drei, grau in grau in Oel ausgeführt, vollendet.

Die Schätze des Münchener Kupferstichkabinets werden gegenwärtig durch die Hand eines der tüchtigsten Fachmänner photographisch vervielfältigt und unter dem Titel „Meisterwerke der Kupferstechkunst herausgegeben von J. Bleibel" in drei verschiedenen Größen in den Handel kommen. Bis jetzt sind 24 Blatt erschienen, unter denen hauptsächlich Raphael, van Dyck, Tizian, Guido Reni und del Sarto vertreten sind. Da man gewöhnt ist, aus den Münchener photographischen Ateliers nur Gutes hervorgehen zu sehen, so glauben wir dieses neue Unternehmen mit Dank begrüßen zu können.

Eine Auktion von Aquarellgemälden, welche die Kunsthandlung von Christie, Manson & Co. am 2. und 3. März abhielt, brachte eine große Anzahl vorzüglicher Leistungen dieser Gattung unter den Hammer, fast ausschließlich Werke englischen Ursprungs. Die besten Preise erzielten ein E. Duncan, „The last men from the wreck", 500 Guineas — ein Preis, welcher kaum je für ein Aquarellbild gezahlt worden ist — verschiedene andere Seestücke desselben Künstlers, ein Goodall, „Straße von Kairo", 387 Pfd. St., ein J. Gilbert, „Cromwell in der Schlacht", 324 Pfd. St. Hohe Preise erreichten sodann einige Sachen von F. W. Topham, Copley Fielding, S. Prout. Von ausländischen Aquarellisten waren nur Rosa Bonheur und Carl Werner mit bemerkenswerthen Leistungen vertreten.

Von der Schiller-Galerie von Pecht und Ramberg veranstaltet die Verlagsbuchhandlung von F. A. Brockhaus

in Leipzig eine neue Octavausgabe, welche die Stiche der großen Ausgabe in verkleinertem Maßstabe mit gleichem Texte wiedergiebt. Das erste Heft liegt bereits vor. Bei dem erstaunlich billigen Preise von 12 Sgr für die Lieferung (4 Thlr. für das ganze Werk) wird diese Ausgabe gewiß allgemeinen Anklang und große Verbreitung finden.

Zeitschriften.

Organ für christl. Kunst. 1866. Nr. 5. u. 6.
Die Holzskulptur in Schleswig-Holstein. — Alfred Michiels über deutsche Kunst. — Das heidnische und das christliche Element im Nibelungenliede. — Kunstlehre an Gymnasien. — Korrespondenzen etc.

The Art-Journal. 1866. Aprilheft.
O' Neil's Lectures at the Royal Academy. — The National Galery; report by the Keeper. — Dafforne, Modern painters of Belgium: L. Gallait (illustr.). — Joh. Gibson. — Obituary etc. und Fortsetzung begonnener Artikel. Beigegeben drei Stahlstiche von Herring, Baxter u. Bright und P. W. Frith.

Chronique des Arts. No. 138.
Vente d'Estampes anciennes. — La Raccolta Veneta. — Exposé de la situation de l'empire: Beaux-Arts. — Nouvelles etc.

The Athenaeum No. 2003—2005.
The Royal Akademy. (Forts.)

L'Illustration No. 1204.
Retable provenant de l'église S. Pancrace de Florence. (Mit Abbildung).

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Andresen, Andr., Die deutschen Maler-Radirer (Peintres-graveurs) des 19. Jahrh. I. 1. Hälfte. Leipzig, R. Weigel. 1⅓ Thlr.

Falke, Jacob, Geschichte des modernen Geschmacks. Leipzig, T. O. Weigel. 1866.

Matthias, J. J. Chr., Modell- und Musterbuch. Eine Sammlung charakteristischer Beispiele der decorativen und ornamentalen Kunst aller Zeiten etc. Zunächst im Anschluß an das Museum Minutoli herausgegeben. In Farbendruck. 2. Heft. Leipzig, Seemann. 20 Sgr.

Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrh. mit Text und Facsimile-Abbildungen. Herausgegeben vom Germanischen Museum. Kl. Fol. Leipzig, Brockhaus. 12 Thlr.

Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Nach einer Zeichnung von C. J. Milde, mit erläuterndem Text von Prof. W. Mantels. Lübeck, Dittmer. Qu.-Fol. 5 Thlr.

Dartein, F. M. de, Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine 4⁰. Mit Tafeln in Fol. Lief. 1—4. Paris, Dunod.

Eck, Chr. L'art et l'industrie. Revue des beaux-arts appliqués à l'industrie. Paris, chez l'auteur.

Monographie de l'oeuvre de Bernard Palissy, suivie d'un choix des ouvrages de ses continuateurs ou imitateurs, dessin. et lithogr. par Carle Delange et C. Borneman; avec texte par M. Sauzay et H. Delange. gr. Fol. Paris. (Leipzig, R. Weigel.) 10 Thlr.

Labarte, Jules, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Tome III. Paris, Morel.

Willis, R., The architectural history of Glastonbury. Cambridge.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** „Psyche" in karrarischem Marmor von Tenerani, Eigenthum des Grafen Nako. — Porträt Washington's von John Jersworth (1789), Eigenthum des Herrn Ullmann. — Zwei Emailschalen von Limoges (13. Jahrh.) — Ein ausgezeichnet schöner Schrank von 1551. — Silbernes Kreuz, nach Zeichnung des Architekten Lippert, ausgeführt von Brix und Anders. — Das Modell des Wiener Künstlerhauses vom Bildhauer Pokorny. — In der Gypsgießerei des Museums neu angefertigt und verkäuflich: Michelangelo's allegorische Figuren von den Medicäergräbern; Venus von Melos; sogenannte Clytia des britischen Museums u. A.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** O. v. Thoren: „Pußta im südlichen Ungarn". — H. Stohl: Aquarelle. — Fr. Friedländer: „Das Versatzamt" (neue Bearbeitung). — Aug. Schäffer: „Morgen nach Sturmesnacht" (Strandbild). — Gust. Richter (Berlin): Porträt. — Theod. Petter: Blumen. — Rud. Alt: Aquarelle. — G. Richard (Paris): Studienkopf, im Besitz des Herrn Lustig — J. Robie (Brüssel): Blumenstück, in demselben Besitz. — J. Hoffmann: „Dem römischen Feldherrn Placidus (später Eustachius) erscheint auf der Jagd ein Wunder". — Unter den vom Kunstverein angekauften Bildern: „Eine alte Frau mit einem Gebetbuch", von F. G. Waldmüller (Preis: 300 Fl. ö. W.!).

III. **Kunsthandlung von P. Kaeser.** Chaplin; „Salmacis". — Trayer: „Une reconvalescente". — Hillmacher: „La veuve". — Hammann: „Le départ à Vénise". — Photographien von Meissonier's: „Rückzug Napoleon's I." (1814) und dessen „Solferino".

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. J. A. Rhomberg: Die Ehebrecherin vor Christo. — J. Fuchs: Himmelfahrt Mariä. — A. Heyn: Porträt. — A. Fleischmann: Kinderporträt (Pastell). — Adolf Lier: 1. Fruchtstück; 2. Strand bei Brighton. — B. Fries: Massa di Carrara; die Nera bei Terni; bei Neapel; Monte Pellegrino. — Steffan: Chillon am Genfersee. — J. Schieß: der Brienzersee. — J. Böscher: Landschaft aus dem Salzburgischen. — G. Cloß: Der Neckar bei Wimpfen. — L. Meixner: Landschaft. — J. Muheim (Altdorf in der Schweiz): Der Vierwaldstättersee. (Im Besitze König Ludwigs II.) — W. Boshart: Aus dem bayer. Gebirg. — H. Ruber: Das Kaisergebirge. — L. Seell: Bleistiftillustrationen zu deutschen Volksliedern. — Ed. Büchel (Dresden): Stahlstich nach Tizian. — **Plastik:** Eberhard: Eine Büste. — Franz Walther: Aschenbrödel.

Briefkasten.

C. Br. in Breslau. Mit Dank erhalten und benutzt. Weitere Mittheilungen willkommen.

Heft V. der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 26. April. Inserate für Nr. 9 der Kunstchronik finden bis zum 24. April Aufnahme.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. [32]

Rom und die Campagna.

Neuer Führer für Reisende

von

Th. Fournier,

Secrétaire interprète der K. Preuss. Gesandtschaft.

Mit 3 Plänen. **Zweite** verb. Aufl. **1865.** Roth geb. $2^1/_4$ Thlr.

Sixtinische Madonna. [33]

Ich bin im Besitz eines guten Exemplares von dem Müller'schen Stich der Sixtinischen Madonna, avant la lettre, und beabsichtige denselben zu angemessenem Preise zu verkaufen. Indem ich gef. Geboten entgegensehe, bemerke ich, daß das Blatt in gutem Goldrahmen eingerahmt ist.

Dresden, im März 1866. **Adolph Brauer.**

Zweiter revidirter Abdruck.

Diejenigen Abonnenten und Besteller der [34]

Zeitschrift für bildende Kunst,

denen das **I. Heft** bisher wegen Mangel an Exemplaren nicht geliefert werden konnte, werden hierdurch benachrichtigt, daß dasselbe nunmehr wieder durch jede Buchhandlung sowie durch die Postämter zu beziehen ist.

Die **„Zeitschrift für bildende Kunst"** erscheint fortan in einer **verstärkten Auflage** von 2000 Exemplaren.

Leipzig, Ende März 1866. **E. A. Seemann.**

Museum Minutoli. [35]

Soeben erschien im Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Kunstgewerbliches

Modell- und Musterbuch.

Eine Sammlung

charakteristischer Beispiele der decorativen und ornamentalen Kunst aller Zeiten und Völker,

in

Farbendruck ausgeführt.

Zunächst im Anschluß

an das

Museum Minutoli

zusammengestellt, gezeichnet und erläutert

von

J. Chr. Matthias,

Lehrer an der Königl. Gewerbeschule zu Liegnitz.

II. **Heft.**

Blatt IV. Florentinische Deckenbordüre. — Blatt V. Buchdeckel in Leder (Venetianische Arbeit des 16. Jahrh. — Lederbekleidung eines Schränkchens (1575). — Blatt VI. Schmiedearbeiten: Fensterangel (vom Ende des 16. Jahrh.); Schild unter einem Thürgriff (Anfang des 17. Jahrh.); Schloßschild (Anfang des 16. Jahrh.).

Subskriptionspreis: 20 Sgr.

In **E. A. Fleischmann's** Buchhandlung in **München** sind erschienen und durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen:

Meisterwerke der Kupferstechkunst in Photographien herausgegeben von **J. Bleibel,** nach den Schätzen des Münchener Kupferstichkabinets.

Unter diesem Titel ist soeben ein grösseres Unternehmen in's Leben getreten, welches voraussichtlich die Gunst des kunstliebenden Publikums im hohen Masse erringen wird.

Das Hauptstreben des Herausgebers ist dahin gerichtet, nur solche Kunstblätter zu veröffentlichen, welche bisher noch nicht durch die Photographie reproducirt wurden, und darauf bedacht zu sein, nur dem Auge wohlgefällige und beliebte Gegenstände in vollkommen gelungenen Abdrücken auszuwählen.

Nachstehende 24 Blätter sind bis jetzt erschienen und gesetzlich deponirt:

I. Reihe:

Nr. 1. **Raphael,** St. Georg im Kampf mit dem Drachen, gestochen von J. L. Petit. — Nr. 2. **G. Romano,** Triumph des Vespasian und Titus, gest. von A. Girardet. — Nr. 3. A. del Sarto, la Carità, gest. von P. Audouin. — N. 4. **Gentileschi,** die Verkündigung, gest. von Bettelini. — Nr. 5. **Correggio,** Verlobung der heil. Katharina, gest. von Giovanni. — Nr. 6. **Poussin,** Reise der Faunen und Satyre, gest. von Blot. — Nr. 7. **van der Werff,** Paris, gest. von Ribault. — Nr. 8. **G. Dou,** Holländische Köchin, gest. v. Lips. — Nr. 9. **Metsu,** eine Frau mit Trinkgeschirr, gest. von Oortman — Nr. 10. **Dominichino,** heil. Jungfrau mit der Muschel, gest. v. H. C. Müller. — Nr. 11. **van Dyk,** Porträt (in Neapel), gest. v. R. Strange. — Nr. 12. Lairesse, Herkules umgeben von dem Laster und der Tugend, gest. von Fontano. — Nr. 13. **Metsu,** Geflügelhändlerin, gest. von Audouin. — Nr. 14. **Mieris,** Porträt des Künstlers und seiner Frau, gest. von Audouin. — Nr. 15. **Tizian,** Danae, gest. von Strange. — Nr. 16. **Guido Reni,** Venus, gest. von Strange. — Nr. 17. **Guido Reni,** Entführung der Dejanira, gest. von Strange. — Nr. 18. **Raphael,** Porträt Johanna's von Arragonien. — Nr. 19. **Guido Reni,** Jesus und die Samariterin, gest. von Fabri. — Nr. 20. **Raphael,** heil. Jungfrau (la vierge au donataire), gest. von Beisson. — Nr. 21. **Potter,** überschwemmte Wiese, gest. von Duparét. — Nr. 22. **van Ostade,** Fischhändler, gest. von Claesens. — Nr. 23. **Raphael,** heil. Familie, gest. von Edelink. — Nr. 24. **Raphael,** heil. Cäcilie, gest. von P. Pelée.

Die II. Reihe wird Blätter nach Rubens, Raphael, Rembrandt, Dürer, Michel Angelo etc. bringen. [36]

Sämmtliche Blätter sind in drei Grössen vorräthig:

Grösse	I (gr. Fol.)	1 Thlr. 15 Ngr.	= 2 fl. 12 kr.
„	II (4°)	— „ 15 „	= — „ 54 „
„	III (Visitenkartenform)	— „ 6 „	= — „ 21 „

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder,** sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [37]

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

28. April.



Nr. 9.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

Das neue Nationalmuseum im Bargello zu Florenz.

Wir haben kürzlich von der Uebersiedelung eines Theiles der Uffizien-Sammlung in den sogenannten Bargello, eigentlich Palazzo del Podestà, zu Florenz berichtet. Die eben erschienene siebente Nummer der „Mittheilungen des österreichischen Museums" bringt nun über diese höchst interessante neu entstandene Sammlung aus der Feder des Hrn. A. v. Zahn einige nähere Details, welche wir unsern Lesern in Kürze reproduciren wollen.

Das Museum des Bargello besteht seit der Dantefeier vorigen Jahres und hat, nach Analogie des Kensington-Museums und der diesem nachgebildeten Wiener Anstalt, den Zweck, die Masse der bisher verborgenen oder ungenügend aufgestellten Kunstschätze im Besitze des Staates, der Korporationen und Privaten, besonders Werke der Kunst und Kunstindustrie des Mittelalters und der Renaissance, der öffentlichen Benutzung möglichst zugänglich zu machen.

Es giebt in der That zu einer solchen Vereinigung von Kunstdenkmalen der Vorzeit keine passenderen Räumlichkeiten als die weiten Hallen dieses Palastes mit seinem von Bogengängen umzogenen Hof, in dem eine malerisch angelegte Freitreppe zu den reich mit Wandmalereien geschmückten Räumen des Obergeschosses emporführt. Die während der letzten Jahre durch Franc. Mazzei und Ferd. Segoni ausgeführte Restauration des Gebäudes darf in jeder Beziehung musterhaft genannt werden. Dies gilt vorzugsweise von der malerischen Dekoration, deren ergänzte Theile genau nach dem gedämpften Ton der erhaltenen Reste gestimmt und mit einer durch bräunliche Milchfarbe erzeugten künstlichen Patina versehen sind, welcher selbst die nachgemachten Sprünge und Risse nicht fehlen.

In den Hallen des Erdgeschosses werden alle größeren Skulpturen aus den aufgehobenen Klöstern, zerstörten Palästen u. dergl. aufgestellt. Unter den bisher dort befindlichen Werken sind namentlich zwei Brunnenschalen und ein großes Relief von Giov. Andr. della Robbia hervorzuheben. — Der große, durch beide Stockwerke reichende Saal des Consiglio, dessen gewaltige Höhe Raum für vier Geschosse von eingebauten Gefängnissen bot, soll den kolossalen David Michelangelo's aufnehmen, während an dessen Stelle vor dem Palazzo vecchio eine Bronzekopie tritt. — Im Hauptsaal des ersten Stockwerkes findet man sodann die kostbaren Majoliken aus der Erbschaft des Hauses della Rovera (ehemals im Kabinet der Gemmen in den Uffizien), nebst anderen Majoliken aus den Sammlungen W. Spence und March. F. di Breme, sowie verschiedene Terrakotta-Modelle v. Verrocchio, Michelangelo (?) u. A. — Unmittelbar an diesen Saal stößt die seit 1841 von ihrer Tünche befreite Kapelle mit den berühmten Wandmalereien des Giotto. Hier haben mehrere gestickte Meßgewänder und reichverzierte Bischofsstäbe ihre passende Aufstellung gefunden. — Den an den Hauptsaal anstoßenden Wachtsaal nehmen die Sammlungen von kleinen Metallgeräthen, Eisenarbeiten und Gläsern des Dr. M. Guastalla, ferner eine Reihe von Bronze-Medaillen und kostbare, mit Elfenbein und Metall eingelegte Schränke ein. — Das darauf folgende Eckzimmer enthält ein aus dem Dom von Cerbone stammendes umfangreiches Glasgemälde des 16. Jahrhunderts. — Den reichsten Genuß aber gewähren die im zweiten Sitzungssaal aufgestellten modernen Bronzen

aus den Uffizien. — Im zweiten Stock sind die Gegenstände von mehr kulturgeschichtlichem und antiquarischem Interesse untergebracht, Rüstungen, orientalische Gefäße, chinesische Emails, Waffen, ebenfalls zum Theil aus den Uffizien, Lederwaaren, venetianische Gläser, Webereien u. A. — Sehr bunt ist namentlich der Inhalt des rechts an das Eingangszimmer stoßenden langen Saals: hier steht u. A. die Marmorstatue des h. Lukas von Orsanmichele, das Tabernakel von der Madonna Fiesole's in den Uffizien, die Siegelstempel und toskanischen Münzen von dort und zwei der herrlichsten Chorbücher mit Miniaturen aus dem Besitze der Kirche von S. Maria nuova. — Das kleinere Eckzimmer endlich ist mit gewirkten Wandteppichen des 17. Jahrhunderts und schönen Renaissance-Truhen wohnlich ausgestattet.

Ein Katalog der offenbar höchst wichtigen Sammlung existirt noch nicht. Der Besuch wird für Studienzwecke von der Verwaltung freigegeben, das übrige Publikum zahlt 1 Fr. Eintritt. Ob die wünschenswerthe Ausdehnung des Museums zu einer durch Bibliothek und Vorbildersammlung ergänzten Bildungsanstalt für Kunstgewerbe in's Leben treten werde, scheint noch ungewiß.

Korrespondenzen.

Berlin, Ende April.

+ Die Nähe der großen Ausstellung macht sich in den Räumen unserer verschiedenen Ausstellungslokale bereits recht fühlbar. Der reiche Zufluß, der sonst eine fast verwirrende Menge der an Art und Werth verschiedensten Kunstwerke an uns vorüberführt, scheint anzuhalten, um sich vervielfacht in die Säle der Akademie zu ergießen. Dennoch kommt auch so noch manches nicht zu unterschätzende Werk zu uns, und der bescheidene Kunstfreund, der sich mit Wenigem, aber Ansprechendem genügen läßt, durchstreift gern und mit Genuß die bekannten Sammelplätze des Guten. Unter dem in jüngster Zeit Gesehenen kann ich nicht umhin, an erster Stelle als besonders erfreulich ein Bild von Adalbert Begas, das Porträt einer Frau von Stralendorff, zu erwähnen. Dieser Künstler, dem, während er sich ursprünglich zum Kupferstecher bestimmt hatte, in Italien der Sinn für die Farbe aufgegangen, hat durch sorgfältige Studien und Kopien nach den besten alten Meistern sein Farbengefühl in einer so feinen Weise gebildet und sich eine so gewandte Pinselführung zu eigen gemacht, daß seine Bilder gegen die Farblosigkeit oder Farbenmanier der meisten Maler unserer Zeit auf das Wohlthuendste abstechen. Dazu kommt, daß die behufs seiner früheren Kunst erlangte Sicherheit in der Zeichnung und bei größter Einfachheit gediegener Geschmack im Arrangement seinen Porträts nach allen Seiten hin einen vorzüglichen Werth verleihen. In verhältnißmäßig kurzer Zeit folgten sich an derselben Stelle (in Sachse's permanenter Ausstellung) drei weibliche Bildnisse, die deutlich erkennen ließen, wie der Künstler stetig zu größerer Freiheit und Selbständigkeit gelangte, und nur die tiefe Haltung, die bei ihm typisch werden zu wollen schien, erinnerte, wiewohl niemals störend, an die Schule, die seine Hand und sein Auge durchlaufen. In dem jetzt vollendeten Bilde aber hat er sich in das Helle gewagt und bewiesen, daß ihm Harmonie und Brillanz hier eben so wenig entgeht, wie dort, und ich glaube in diesem Sinne das in Rede stehende Bildniß als die Mündigsprechung seines trefflichen Talentes begrüßen zu dürfen. Er ist auf dem besten Wege, sich im Porträtfach zwischen die beiden Meister Gustav Richter und Friedrich Kaulbach zu stellen, und seine Kunst dürfte so recht dazu geeignet sein, gegen die Unnatur des von einer marklosen Aristokratie hochgehaltenen Laucher ein wirksames Gegengewicht zu bilden. — Einen anderen Künstler, von dem Karfunkel's Centralausstellung schon seit einiger Zeit zwei Bilder beherbergt, muß ich Ihnen nennen, weil ich es für Pflicht einer gehaltenen, oder vielmehr mit Fug und Recht ungehaltenen Kritik ansehe, da energisch zu tadeln und zu warnen, wo es der Mühe werth und noch an der Zeit ist. Der ehemalige Laureatus unserer Akademie, Paul Kießling, hat in einer Tafel mit lebensgroßen Figuren Schiller's „Dithyrambe“, in einer anderen in drittellebensgroßem Maßstabe Schiller's „Mädchen aus der Fremde“ verbildlicht. Denken Sie sich ein junges Mädchen, dessen italienischer Typus etwas stark in's Orientalische verunglückt ist und durch eine spezifisch jüdische Handbewegung noch unterstützt wird, in elegantem modernstem Salonkostüm, umarmt von einer ganz nackten weiblichen Gestalt, die dadurch wahrscheinlich als der alten Mythologie angehörig bezeichnet werden soll, einen gleichfalls nackten Amor, der sich in die Falten der crinolingeblähten Seidenrobe drückt und einen sitzenden, nicht weniger nackten jugendlichen Bacchus dabei, mit einer Schale in der Hand. Der Dame wahrscheinlich zu Füßen liegend, ragt ein junger Mann mit „genialen“ Zügen und ausdrucksvoll sein sollender Handbewegung bloß mit dem Oberkörper in die rechte Seite des Bildes hinein: das ist die Dithyrambe. Man kann getrost einen Preis für Denjenigen aussetzen, der diese Bedeutung erräth. Ebenso abenteuerlich ist das nackte Mädchen aus der Fremde in einer Begleitung von Hirten, Ziegen und nackten Liebesgöttern, das einem Brautpaare im exquisitesten Kostüm aus dem siebenten Decennium des neunzehnten Jahrhunderts (selbst schwarzer Cylinderhut und tadellose Glacés sind ihm nicht erlassen!) einen Blüthenstrauß präsentirt. Sie wundern sich, daß ich solche alberne Machwerke der Beachtung würdige; und in der That kann mich nur das Bedauern dazu bewegen, ein nicht unbedeutendes Talent in die grauenhafteste Abgeschmacktheit verirrt und ein respektables Können auf

schmähliche Weise an Absurditäten vergeudet zu sehen. Zeichnung und Farbe haben trotz einzelner Schwächen unleugbare Vorzüge, so daß durch diese Eigenschaften die sonderbaren Bilder im ersten Augenblicke bestechen. Hätte man eine in heiterer Stunde entstandene Bleistiftskizze auf einem losen Blatt vor sich, so könnte man über den schlechten Witz lachen. Mit Aufgebot solcher inneren und äußeren Mittel darf man aber keine schlechten Witze machen, zumal nicht auf Kosten Schiller's. — Nichts ist leicht bedenklicher, als Originalität à tout prix, das haben wir eben gesehen. Aber originell zu sein, ohne mit berechtigten Forderungen in Konflikt zu gerathen, das ist um so verdienstlicher. Und dies scheint mir mit Joseph Achten's grauer Oelmanier der Fall zu sein. Er malt außer Porträts besonders Charakterstudien, so viel ich mich entsinne immer in Lebensgröße, in Oel Grau in Grau, so zwar, daß hin und wieder bei goldenen Schmucksachen, Haaren u. s. w. ein wirkungsvoller Schimmer der natürlichen Farbe hervorbricht. Daß hierbei die Zeichnung vorwiegt, liegt in der Natur dieser Technik, und sie ist auch von einer musterhaften Korrektheit und Schönheit und dient völlig einer selten feinen Gabe der Charakteristik und des Gefühlsausdruckes; die drei bei Karfunkel ausgestellten Bilder, „die Verlassene", „die Verschämte", „die Freundinnen", beweisen es. Dennoch ist die Wirkung keine absolut mächtige, ganz befriedigende. Man hat den Grund darin zu finden gemeint, daß die Oelfarbe auf die bunten Töne hingewiesen sei, und das Hinübergreifen in das Gebiet der Kreide sich durch ein gewisses Mißbehagen räche. So übel ist das zwar nicht. Das Oelbild macht immer mehr den Anspruch, für ein fertiges Werk zu gelten, als selbst die ausgeführteste Zeichnung, und da verlangt man auch den bunten Schein der Wirklichkeit. Aber mehr schien in dieser Hinsicht doch das große Format und die Selbständigkeit der Werke in Betracht zu kommen, da sonst die Grau in Grau gemalten Sachen Anhängsel größerer Werke zu sein pflegen. Auch die mitunter durchbrechende Farbe thut es nicht; sie ist so ideal, ich möchte sagen abstrakt behandelt, daß sie kaum als Farbe empfunden wird. Der Grund liegt tiefer. Durch die Verzichtleistung auf die Farbe legt diese Malerei dem Beschauer dieselbe Abstraktion auf, wie die Plastik. Sehr richtig findet man daher auch in allen grau in grau gemalten Bildern die Gesetze der plastischen Komposition beobachtet; und mit demselben Takt wählt daher auch Achten Themata allgemeiner Natur, typische Gegenstände, die er in idealer Auffassung zur Erscheinung bringt. Nun aber kommt der faux pas: er kleidet seine Figuren in ganz moderne Tracht; damit ist der innere Widerspruch etablirt, und der Geist des Betrachtenden fliegt als perpetuum mobile zwischen idealem Typus und genrehafter Scenerie hin und her, auf jeder Seite durch den Beigeschmack von der entgegengesetzten irritirt und zurückgezogen, ohne wirkliche Ruhe zu finden. Er kleide seine „Eifersüchtige", seine „Verlassene", seine „Verschämte" in ein ideales Kostüm, und der innere Widerspruch wird aufgehoben, künstlerische Befriedigung erreicht sein.

Außer den Ausstellungen verläuft unser Kunstleben sehr ruhig. Gewissermaßen epochemachend für Berlin war die in der vorigen Woche von der Hofkunsthandlung von L. Sachse u. Co. veranstaltete Gemäldeauktion, über deren Ergebniß ich Ihnen in Kürze berichten werde. — Ein großes Interesse nehmen die unheimlich umlaufenden Gerüchte über die Wiederbesetzung der Stelle eines Direktors der Akademie in Anspruch, deren Inhalt man kaum auszusprechen wagt, um den Teufel nicht an die Wand zu malen. So sehr sich die Nothwendigkeit aufdrängt, aus dem interimistischen Direktorate, zu dem wir schon von dem Vicedirektorate herabgesunken sind, wieder zu festen und geordneten Zuständen zurückzukehren, so kann doch eine unpassende Wahl zu sehr zum Schaden des Institutes ausschlagen, um nicht mit Besorgniß angesehen zu werden.

München, Mitte April.

S — t. Kürzlich wurden die Münchener durch das Erscheinen einer neuen Zeitschrift, die sich „Blätter für Literatur und Kunst" nennt, überrascht. Ohne Sang und Klang ist das Unternehmen in die Welt eingetreten. Weniger anspruchslos freilich ist das Programm, das nach den ewig geltenden Gesetzen der Kunst und vom Standpunkte unbestechlicher, ungetrübter Anschauung den relativen und absoluten Werth der Kunst- und Literaturprodukte zu bestimmen verspricht. Ob neben diesem großen Selbstvertrauen auch die erforderlichen Kräfte vorhanden sind, erscheint uns nach den beiden ersten Nummern mehr als zweifelhaft.

In richtiger Anerkennung der Verdienste, welche sich Bernhard Fries durch seinen gegenwärtig im Kunstverein ausgestellten Cyklus italienischer Landschaften erworben, hat auch Herr v. Schack seiner Sammlung zwei Gemälde dieses Künstlers einverleibt, Palermo und die Mamellen im Sabinergebirge, eine Auswahl, die von feinem künstlerischen Gefühl zeugt. Zwei Ansichten fürstlicher Prunkgemächer aus der Roccocozeit von R. S. Zimmermann, die bei Wimmer ausgestellt waren, erregten wegen der feinen Farbenharmonie und des warmen Goldtons ein nicht gewöhnliches Aufsehen; leider hatte der Künstler den guten Eindruck durch eine ebenso geschmacklos gedachte wie schlecht gezeichnete Staffage wesentlich abgeschwächt.

M. v. Schwind's Malerschule in der kgl. Akademie hört mit dem Beginn des neuen Semesters vollständig auf. Bei der Bedeutung, die man gegenwärtig in München auf die naturalistische Richtung legt, gab man einem Schüler Piloty's, Wagner, die Abtheilung, welche bis-

her Professor Anschütz geleitet hatte; dieser begnügte sich, über Draperien u. dergl. Unterricht zu ertheilen. Da man zu dieser Neuerung mehr Platz brauchte, so stellte man an Schwind das Ersuchen, seine Räumlichkeit herzugeben. Der Letztere, der ohnedies zur Ausmalung des Opernhauses in Bälde nach Wien geht, hat nunmehr vollständig auf seine Schule verzichtet. Damit ist ein neuer Pfeiler der alten Münchener Schule gefallen und dem Style Piloty's noch umfangreicher als bisher Thür und Thor geöffnet.

Die von Halbig modellirte Statue Fraunhofer's, die neben den General Deroy und Schelling in die Maximiliansstraße zu kommen bestimmt ist, hat in der Erzgießerei die letzte Ausarbeitung erfahren, so daß sie tagtäglich ihrer Aufstellung entgegensieht.

Nekrologe.

× **Fischer**, Ferdinand August, Bildhauer, am 2. April zu Berlin gestorben, war der Bruder des berühmten Medailleurs Joh. A. Fischer, dessen Tod vor einem Jahre zu beklagen war. Am 17. Februar 1805 war er zu Berlin geboren; als seine Neigung zur Kunst sich geltend machte, glaubten die Eltern diese am besten befriedigen zu können, indem sie ihn bei einem Goldarbeiter in die Lehre thaten, weil die Mittel, ihn Künstler werden zu lassen, fehlten. Nach Beendigung der Lehrjahre trat er eine Wanderschaft durch Deutschland an, kehrte dann aber nach Berlin zurück, um sich auf der Akademie dem Studium der Plastik, welches ihn mächtig anzog, hinzugeben. Die Aufmerksamkeit Gottfried Schadow's wurde bald auf ihn gelenkt, und der große Meister bewahrte ihm sein Wohlwollen bis zum Ende. Fischer wurde später Lehrer an der Akademie, 1847 Mitglied derselben und Professor, 1852 Mitglied des Senats. Es war ihm nicht vergönnt, große monumentale Werke auszuführen, und er war wesentlich darauf angewiesen, im Dienste der Kunstindustrie und für dekorative Zwecke zu schaffen. Auf diesem Gebiete aber war er mit größtem Erfolg und in außerordentlicher Vielseitigkeit thätig. Zunächst modellirte er Medaillen, auf den Pariser Frieden, die Vermählung und Einholung des jetzigen Kronprinzen, die Thronbesteigung des jetzigen Königs, die als Preis für dramatische Dichtungen bestimmte Schillermedaille, welche zu den schönsten plastischen Darstellungen des Dichters zählt; vorzugsweise aber ist die große Denkmünze zu nennen, welche der Senat der Akademie im Jahre 1851 Rauch bei Enthüllung des Friedrich-Denkmals überreichte. Dann rühren von ihm die Modelle zu verschiedenen Gold- und Silberwerken her, welche aus den Fabriken von Sy und Wagner, Hossauer, Vollgold hervorgingen. Zum Berühmtesten gehören der nach einer Zeichnung von Cornelius gearbeitete sogenannte Glaubensschild, das Pathengeschenk Friedrich Wilhelm's IV. an den Prinzen von Wales (1844), eine Votivtafel auf die silberne Hochzeit des Prinzen von Preußen, Geschenk der Stadt Berlin, ein prachtvoller, in ornamentaler Hinsicht besonders ausgezeichneter Tafelaufsatz, welchen ebenfalls die Stadt Berlin dem jetzigen Kronprinzen und seiner Gemahlin als Hochzeitsgeschenk überreichte, ein zu demselben Zwecke von der rheinischen Ritterschaft bestellter Schild, endlich der sogenannte Legitimitätsschild, Geschenk des deutschen Adels an den Exkönig Franz II. von Neapel. Von größeren plastischen Arbeiten ist zunächst die Statue einer römischen Wasserträgerin vom Jahre 1839 zu nennen, welche König Friedrich Wilhelm III. ankaufte. Bei der innern Ausschmückung des Opernhauses, des Neuen Museums, des Kronprinzlichen Palais und des Kroll'schen Lokales war Fischer beschäftigt. Die Mosesstatue aus Sandstein an der Schloßkuppel, die Statuen der Minerva und des Merkur, welche neuerdings auf der Balustrade des Schlosses aufgestellt wurden, sind seine Werke. Vielfach war er in jüngster Zeit beim neuen Rathhause und bei der Börse beschäftigt, für die er einige Gruppen und Statuen auf dem Gesimse sowie an dem Brunnen des Hofes ausführte. Die Schöpfung indeß, welche ihm eigentliche Lebensaufgabe war, die er aber, zu seinem größten Schmerze immer und immer hingehalten, nicht selbst vollenden konnte, besteht in den vier Gruppen, Preußen, England, Braunschweig und Hannover darstellend, welche die Siegessäule auf dem Belleallianceplatz umgeben sollen. Die Modelle sind in Deutschland allgemein bekannt und haben große Anerkennung gefunden. Neuerdings ist die Hoffnung, sie ausgeführt zu sehen, näher gerückt. Zwei der Gruppen können binnen zwei Jahren im Marmor vollendet sein.

* **Scheuchzer**, Wilhelm, 1803 in Zürich geb., ein geschätzter Landschaftsmaler, starb in München am 29. März d. J. Er war seit früher Jugend namentlich dem Studium der großartigen Natur seines Heimathlandes, des Schwarzwaldes und der bayerischen Alpen zugethan und entnahm diesen Gegenden auch die Stoffe zu den meisten seiner mit ungewöhnlicher Delikatesse gemalten Bilder. Doch in München, wo er sich 1829 niederließ, ist er wohl besonders durch den Einfluß Rottmann's auch vorübergehend in andere Bahnen gelenkt worden. Er malte nach dessen berühmten Fresken in den Arkaden des Münchener Hofgartens und noch unter des Meisters eigener Leitung eine Reihe von Aquarellen, welche die Originale auf's treueste wiedergeben, gleichwohl aber bis heute noch keinen Käufer gefunden haben, und führte bald nachher (1836) sechs enkaustische Wandgemälde, ebenfalls Gegenden aus dem Süden (Smyrna, Troja u. a.), in Hohenschwangau aus. Die glücklichsten seiner selbständigen Bilder fallen jedoch in das Gebiet der vaterländischen Gebirgslandschaft und Architekturmalerei, wie die alte Kapelle bei Taufers (1858), die Parthie aus dem Oberinnthal (1859), die Sensenschmiede im Allgäu (1860) u. s. w. Einige dieser Gemälde sind von so minutiöser Behandlung, daß „man die Natur selbst durch eine camera obscura zu sehen meint", wie ein Beurtheiler sich ausdrückte. Scheuchzer hat mehrere seiner Landschaften selbst lithographirt.

Vermischte Kunstnachrichten.

⊙. **Thomas Ender in Wien** hat soeben zwei größere Arbeiten vollendet, welche beweisen, daß der 73jährige Meister seiner Hand noch ganz sicher ist. Es sind Seitenstücke, von denen das eine die epheuumrankte Ruine Habsburg in Aargau darstellt, das andere die herrliche Fernsicht von der Habsburg gegen Norden. Die Gemälde sind im Auftrage des Erzherzogs Karl Ludwig ausgeführt und zur Ausschmückung seines Palais in der Favoritenstraße bestimmt. Hoffentlich werden dieselben noch eine öffentliche Ausstellung erfahren, bevor sie ihrer Bestimmung zugeführt werden. — Zum selben Zwecke hat

der Erzherzog noch andere namhafte Bestellungen bei Wiener Künstlern gemacht, darunter eine auf zwei lebensgroße Büsten aus carrarischem Marmor bei dem talentvollen jungen Bildhauer Anton Wagner, dessen Brunnen mit dem „Gänsemädchen“ zu den neuesten Zierden der Stadt Wien zählt.

Bm. **Der Maler Paul Stankiewicz in Berlin** hat vor einiger Zeit einen dreiflügligen Hauptaltar für die katholische Kirche in Deutsch-Krone, die h. Dreieinigkeit, zwischen den Heiligen Nicolaus und Laurentius, vollendet. Gegenwärtig ist er mit den Nebenaltären beschäftigt, deren einer, fast fertig, eine sehr gelungene freie Reproduktion des h. Joseph mit dem Christuskinde auf dem Arm, im Berliner Museum, zeigt. Gleichfalls weit vorgeschritten ist ein kleineres Altarbild desselben Künstlers für eine polnische Kirche, das den h. Casimir darstellt. Die kräftige, würdige Behandlung in Zeichnung und Kolorit dient all diesen Werken zur Empfehlung.

M. **Kölner Dombau.** Zufolge eines Abkommens mit der Köln-Mindener Eisenbahn-Gesellschaft, welcher der Dombauverein bereits die ansehnliche Summe von 100,000 Thlrn. zu verdanken hat, muß nunmehr zur Räumung des, vor dem Süd-Portale gelegenen, gegenwärtig von den Bauhütten eingenommenen Platzes vorgeschritten werden. Leider hat trotz aller dahin zielenden Bemühungen bis jetzt kein der Verlegung der Bauhütten und des Reißbodens günstiges Terrain sich ermitteln lassen. — An der Nordseite des Domes sieht man die Maurer mit den Fundamenten für den östlichen Flügel der zum dortigen Portale führenden Treppe beschäftigt. Die Richtungen zum Weiterbau des nördlichen Hauptthurms sind nahezu vollendet. — Der Kronprinz und die Kronprinzessin von Preußen beabsichtigen das große Fenster über dem Westportale des Domes zu stiften und haben die Ausführung dem lübecker Glasmaler Milde übertragen. Das Ganze wird das Weltgericht darstellen und aus 18 größeren Abtheilungen bestehen. Der Künstler hat bereits die erste derselben, unter Mitwirkung des Technikers Achelius, der das Brennen der einzelnen Glasplatten und deren Verbindung besorgt, vollendet und auf der Stadtbibliothek von Lübeck ausgestellt. Sie enthält eine Darstellung des verlorenen Sohnes. Es liegt im Plane des Künstlers die neun Abtheilungen der einen Seite des Fensters mit Darstellungen heiliger, die der andern Seite mit solchen sündhafter Personen der Bibel zu versehen, im obern Felde aber wird Gott Vater als Weltrichter thronen.

Seit Kurzem ist auch die Aufstellung der von Peter Fuchs aus Sandstein gebauenen Statuen der vier Evangelisten erfolgt, welche ihren Platz an den Kreuzpfeilern erhalten haben. Diese in ihrer Ausführung sehr gelungenen Kunstwerke sind Geschenke einen Theils des Fürsten von Hohenzollern, anderen Theils des Freiherrn von Geyr.

Die Malereien von G. Guffens und J. Swerts in der Kirche Notre-Dame-de-Bon-Secours zu St. Nicolas in Südflandern gehen ihrer Vollendung entgegen. Der ganze Cyklus dieser bedeutenden Schöpfungen umfaßt die drei Zeitalter der heiligen Geschichte, die Zeit der biblischen Tradition bis Moses, die Zeit des Gesetzes und der Propheten und die Zeit des Evangeliums. Die Absiden zu beiden Seiten des Hauptportals sind der Darstellung der Taufe und der Sündenbekehrung gewidmet; in der rechten Halbkreisnische sieht man den Sündenfall und Christi Taufe, in der linken die Bekehrung und die Predigt Pauli. Die Orgelverkleidung zeigt oben einen Chor singender Engel, darunter David und Salomo, St. Gregorius und die h. Cäcilia, als Vertreter des religiösen Gesanges und der kirchlichen Musik. Das rechte und linke Seitenschiff ist mit den grandiosen Gestalten der Patriarchen, der kleinen Propheten und Apostel geschmückt. Im Querschiff erscheinen die großen Propheten, die Evangelisten, Kirchenväter und verschiedene heilige Männer und Frauen. Von den Malereien des Chores ist bis jetzt nur die Verkündigung auf der rechten Seite vollendet; gegenüber auf der linken Seite soll die Auferstehung Christi demnächst zur Ausführung kommen, während die hintere Wandfläche über dem Hauptaltar für die Darstellung des Himmelreichs bestimmt ist, unter welcher in weitem Bogen diejenigen Heiligen Platz finden sollen, denen in Belgien besondere Verehrung gezollt wird.

Personal-Nachrichten.

Friedrich Pecht in München wurde zum Großherzoglich Badischen Hofmaler ernannt.

L. Winck, Bildhauer und Sekretär des Hamburger Kunstvereins, ist am 19. März in Hamburg gestorben.

W. v. Kaulbach in München erhielt vom Kaiser von Mexiko das Großkreuz des Guadeloupe-Ordens.

Aug. Canzi, Porträtmaler und Inhaber einer photographischen Anstalt in Pest, ist dortselbst am 13. April gestorben.

Ludwig Meyer, einer der hervorragendsten Marinemaler Hollands, starb am 3. April d. J. in der Nähe von Utrecht.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

In Sachse's permanenter Ausstellung in Berlin sind gegenwärtig die neusten Porträtgemälde von Gustav Richter ausgestellt, des Grafen Boberinskoy und dessen Gemalin darstellend, zwei vorzügliche Leistungen des auf dem Gebiete des Porträtfachs ausgezeichneten Künstlers.

In Barmen hat sich neuerdings ein Kunstverein gebildet und die erste Gemälde-Ausstellung desselben ist seit Kurzem eröffnet. Das hervorragendste Werk, welches dieselbe aufweist, ist eine Grablegung von J. Röting in Düsseldorf.

* **Archäologisches Museum in Athen.** Einer Korrespondenz der Augsb. Allg. Z. zufolge hat die hochbetagte Wittwe Tositza dem Streite der Archäologen und Architekten über den passendsten Platz für das archäologische Museum in Athen dadurch ein Ende gemacht, daß sie der Nation einen Bauplatz von 62,000 Quadratmetern, im Werth von einer halben Million Drachmen, anstoßend an die im Bau begriffene polytechnische Schule, zum Geschenk machte.

Eine Reihe Kartons von God. Guffens und J. Swerts waren in diesen Tagen im Cercle artistique et litteraire zu Antwerpen ausgestellt und gaben ein Bild von der umfassenden Thätigkeit, welche die beiden Meister gemeinschaftlich auf dem Gebiete der monumentalen Kunst während der letzten Jahre entfaltet haben. Außer den bereits ausgeführten und in der Ausführung begriffenen Zeichnungen für die Malereien in der Kirche St. Georges, und in der Chambre de Commerce zu Antwerpen *), sowie in der Kirche Notre-Dame zu St. Nicolas hatten die Künstler auch ihre Entwürfe für die Wandgemälde des Rathhaussaales zu Ypern zur Schau gestellt, mit welchen sie vom Magistrate jener Stadt vor einigen Jahren betraut worden sind. Die letzteren zerfallen in vier große Kompositionen und stellen dar: eine Gerichtsscene aus dem 13. Jahrhundert, welche die Rückwand einnehmen wird, den Einzug Philipp des Kühnen, Herzogs von Burgund (vordere Hauptwand), sodann den Magistrat von Ypern, wie er die ersten im 13. Jahrhundert errichteten Schulen in seinen Schutz nimmt und, als Gegenstück, die Publikation des berühmten Reglements, durch welches der Bettelei gesteuert werden sollte (rechts und links vom Kamin).

*) Diese Malereien wurden, kaum vollendet, in Folge des Brandes der Börse im Jahre 1858 vollständig vernichtet.

Kunstliteratur.

Venedig, im April.

E. Wie hier erst neulich von anderer Seite bemerkt wurde, dringt nichts seltener zur Kunde des deutschen Publikums, als was auf dem Gebiete der Kunstliteratur südlich der Alpen veröffentlicht wird. Auch das bessere, was hier erscheint, wird entweder nicht gekannt, oder wenig benützt. Jenes ist die Folge des unvollkommenen Buchverkehres zwischen Deutschland und Italien, dieses die Wirkung der meist sehr ungenießbaren Form, in welcher sich die italienischen Gelehrten gefallen. Die, welche gründlich arbeiten, wie der treffliche Cicogna in seinem Werke über venetianische Inschriften, sind breit und weitläufig; viele von denjenigen Schriftstellern, die eine geistreiche Form suchen, dagegen oberflächlich, wie Cesare Cantù. Unter den venetianischen Kunstgelehrten unserer Zeit giebt es allerdings einige, die, sei es durch eine streng wissenschaftliche Methode, sei es durch eine geistreiche Form sich vor vielen anderen italienischen Kunstforschern

rühmlich auszeichnen. Zu ersteren gehörte der leider zu früh verstorbene Direktor des Museo Corrèr, Lazzari, zu letzteren der Paduaner Gelehrte Marchese Pietro Selvatico. Die Nachrichten, welche wir von dem Befinden des hochverdienten Mannes bekommen, sind nicht erfreulich; P. Selvatico leidet seit längerer Zeit an einem schweren Augenleiden, seine Thätigkeit als Schriftsteller dürfte der Hauptsache nach als abgeschlossen zu betrachten sein. Die deutsche Literatur hat alle Ursache, P. Selvatico's freundlich zu gedenken. Er war einer der wenigen Italiener, welche dem Aufschwunge der neueren deutschen Kunst nicht blos warme Sympathien, sondern auch ein tiefgehendes Verständniß entgegenbrachten.

Selvatico begann seine Laufbahn in Padua mit einem ausführlichen Werk über die Erziehung zum Historienmaler und einigen kleineren Arbeiten in einer Paduaner Monatsschrift, worunter diejenigen, welche die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst Padua's betreffen, jetzt noch von Werth sind. In erweiterter Form finden sich dieselben in dem „Guida di Padova“, der aus Anlaß des italienischen Gelehrtenkongresses ungefähr vor einem Jahrzehnt ausgegeben wurde. Später erschien von ihm eine geistvolle Geschichte der Architektur und Skulptur in Venedig, und im Vereine mit Lazzari der „Guida di Venezia“, der seiner Zeit viel Aufsehen erregte, da Lazzari und Selvatico darin den nationalen Vorurtheilen mannhaft entgegentraten, und der heutigen Tages noch allen Reisenden als der verläßlichste Führer von Venedig empfohlen werden kann. Selvatico's „Scritti minori“ (Florenz, Lemonnier) enthalten eine Reihe von interessanten Arbeiten über Fr. Squarcione u. s. f., die Ausgabe des Vasari von Lemonnier eine umfassende Würdigung Mantegna's. Selvatico versah auch einige Jahre hindurch die Stelle eines Secretärs und Präsidenten an der hiesigen Akademie. Seine Vorträge über Kunstgeschichte an der Akademie sind (bei Antonelli) in zwei starken Oktavbänden erschienen. Seine glänzende Feder und hohe Begeisterung für die Kunst sicherten ihm auch auf diesem Gebiete Erfolge, die noch mehr hervorgetreten sein würden, wenn Selvatico's Temperament nicht so reizbar gewesen wäre.

Lazzari's Thätigkeit beschränkte sich fast ausschließlich auf das Feld der Numismatik. Sein Katalog der „Raccolta Corrèr“ gehört zu den besten Arbeiten der Art, und giebt treffliche Winke über einzelne Zweige der venetianischen Kunst.

Nach dem Tode Lazzari's ist das Fach der Kunstforschung im Venetianischen verwaist; was auf diesem Felde producirt wird, berührt mehr das Gebiet der Geschichte, als das der Kunst im engeren Sinne des Wortes. In die Reihe dieser Publikationen gehören die Bücher von Conte Agostino Sagredo über die Handwerksgenossenschaften (consorterie d'arte) Venedigs, und über den fondaco dei Turchi; letztere Arbeit entstand in Gemeinschaft mit dem Ingenieur Berchet. Auch Dall'-Aqua-Giusti, der gegenwärtig an Selvatico's Stelle an der Akademie in Venedig Vorlesungen über Kunstgeschichte hält, ist mehr Historiker als Kunstforscher und Aesthetiker. Mit Kunst- und Alterthumsforschung im engsten Sinne des Wortes beschäftigt sich hier Niemand; auch an der Paduaner Universität werden keine Vorlesungen über Alterthumskunde und Kunstgeschichte gehalten. Nur gelegentlich nehmen Historiker von der Kunst Notiz, und dann mehr aus Interesse für das, was das Kunstwerk vorstellt, als für die Form, in der es auftritt. Aber auch die historischen Arbeiten erschienen häufig nur gelegentlich, und es gab kein Organ, das geeignet war, das Fachpublikum über die vielfach zerstreuten und schwer zugänglichen Dissertationen und Bücher zu orientiren. Unter diesen Umständen war es kein unglücklicher Gedanke, ein periodisch erscheinendes Organ zu gründen, in welchem sich Alles verzeichnet findet, was sich auf Geschichte und Alterthumskunde Venetiens bezieht. Es ist dies die „Raccolta Veneta. Collezione di documenti relativi alla Storia, all'Archeologia e alla Numismatica“ (Venezia, Antonelli, 1866). Der Herausgeber ist Niccolò Barozzi, der gegenwärtige Direktor des Communalmuseums von Venedig im Palazzo Corrèr. N. Barozzi ist ein jüngerer Mann, der den Ehrgeiz hat, ein für Venedig nützliches Institut zu schaffen. Diese Raccolta bringt Dokumente, darunter manche auch kulturhistorisch interessante, und eine vollständige kritisch-literarische Bibliographie alles dessen, was sich auf Venedig bezieht. Unter den kunsthistorischen Artikeln bemerken wir das Testament Palma vecchio's, dessen wesentlicher Inhalt Ihren Lesern demnächst an anderer Stelle mitgetheilt wird, eine Arbeit von Seguso über die Venedig eigenthümlichen Brunneneinfassungen (Vere) und den Anfang einer größeren Arbeit von Armand Baschet über die Dokumente in den Archiven von Mantua, welche sich auf den Verkauf und die Zerstreuung der berühmten Galerie das Hauses Gonzaga in Mantua beziehen. Diese Galerie wurde von der Isabella d'Este gegründet, und unter Vincenzo II. verkauft. Die Unterhandlungen wurden geheim getrieben. Von Seite des Hauses Gonzaga unterhandelte ein Conte Alexander Striggi, als Käufer erscheint ein gewisser Daniel Nys, der seinen Aufenthalt in Venedig nahm. Dort scheint er zuerst mit dem Herzog von Mantua, der in Venedig einen Palast besaß, bekannt geworden zu sein. Die Unterhandlungen dauerten vom Jahre 1622 bis 1627. In erster Linie handelte es sich um den Verkauf der zwölf Cesaren von Tizian, die große Madonna von Rafael, den h. Hieronymus von Giulio Romano, den Mars und Apollo von Correggio, eine Madonna von Andrea del Sarto und den Triumph des Mantegna. Sobald die Publikation der Dokumente geschlossen sein wird, erhalten Sie ein ausführliches Resumé derselben.

Armand Basched ist auch einer der zwei Venetianer, welche soeben in Paris (bei Aubry) das Buch: „Les femmes blondes selon les peintres de l'École de Venise par deux Venitiens“ herausgegeben haben. Der andere „Venetianer“ ist derselbe Feuillet de Conches, dessen Namen jetzt, wo man die Echtheit der in Paris herausgegebenen Briefe der Marie Antoinette diskutirt, vielfach genannt wird. Dieses Buch ist vielfach amüsant, aber übermäßig breit und doch nicht lehrreich. Es handelt von allen möglichen Blondinen, citirt mehr, als gut ist, altgriechische und altfranzösische Texte, giebt eine ausführliche Liste aller möglichen Recepte, die in Venedig und Neapel in Uebung waren, um blonde Haare zu erzielen; man erfährt aber sehr wenig über die blonden Weiber in der Venetianer Malerschule und über die Frage, was Chemiker von Fach zu diesen Recepten sagen. Das Brauchbarste in dem Buche ist das, was aus Vecellio's Kostümwerk herübergenommen ist.

Wenn ich noch bemerke, daß Prof. Bartol. Cecchetti

ein mit Photographien ausgestattetes Werk: „Bolle dei Dogi di Venezia, secolo XII—XVIII. Venezia. Tipografia del Commercio“, und Abbate Valentinelli einen Katalog des archäologischen Museums im Dogenpalast (und zwar in deutscher und italienischer Sprache) veröffentlicht hat, so glaube ich Alles erwähnt zu haben, was auf dem Gebiete der Kunstliteratur von Venedig in jüngster Zeit an das Tageslicht getreten ist.

Kunsthandel.

*** Von Alexander Posonyi's Dürer-Sammlung in Wien,** in photo- und photolithographischen Nachbildungen nach den Originalen, ist soeben als Fortsetzung erschienen: „Samson erschlägt die Philister“, eine großartige Komposition von 23 Figuren, auf grünem Grunde mit Pinsel und Feder ausgeführt, mit weiß aufgesetzten Lichtern, wohl das vollendetste Blatt der ganzen Sammlung, erstanden vom Herausgeber in der Auktion des Grafen Pourtalès. Bezeichnet: Albertus. Durer. Norenbergensis. faciebat. post Virginis. partum 1510“. Höhe: 12“ 3‴, Breite: 6“. Preis der Photographie in Originalgröße 6 Fl. in Silber.

Δ. Genelli's Cyklus „Aus dem Leben eines Wüstlings.“ Herr Heinrich Brockhaus in Leipzig veranstaltete neulich in seinem Hause eine Ausstellung, welche Gelegenheit gab, die bereits angekündigte Nachbildung des herrlichen Bildercyklus Genelli's „Aus dem Leben eines Wüstlings“ mit den Originalen zu vergleichen. Als der Besitzer des Werkes auf wiederholte Anregungen die Publikation beschloß, kamen verschiedene Vervielfältigungsarten in Betracht. Zunächst die Photographie. Allein die mit ausgelegten Versuche, welche in dieser Richtung gemacht worden waren, zeigten, daß die Feinheit der Zeichnung auf diese Weise nicht zu reproduciren war; der Gedanke, Kupferstich zu wählen, schien bei der großen Ausdehnung und subtilen Durchführung der Blätter namentlich aus praktischen Rücksichten aufgegeben werden zu müssen. Wir hätten das köstliche Werk sonst erst nach Jahren und zu einem sehr hohen Preise erlangt. Ein einzelnes Blatt ist früher einmal von Göbel gestochen worden. In Uebereinstimmung mit Genelli entschied sich Herr Brockhaus für die Lithographie, und wir gestehen, daß uns diese Art der Reproduktion hier als das adäquateste und beste Mittel erscheint. Die Art, wie Herr Georg Koch in Cassel, dem die schöne Arbeit übertragen wurde, seine Aufgabe gelöst hat, belehrt uns, daß es nicht an der Lithographie als solcher liegt, wenn diese Vervielfältigungskunst heut zu Tage an Kredit eingebüßt hat. Hier bekundet sich vielmehr die feine Empfänglichkeit des Steines, dem kein metallischer oder anderer Stoff gleichsteht, wenn es auf zarte farbige Wirkung ankommt. Koch hat die Originale durchweg zu facsimiliren gestrebt und das ist ihm bei der nie sich genugthuenden Hingabe an seine Arbeiten, welche diesen trefflichen Künstler auszeichnet, auf's Schönste gelungen. Daß wir hin und wieder einzelnen Figuren begegnen, welche nicht völlig den gleichen Effekt machen wie auf Genelli's Handzeichnungen, ist natürlich, aber bei einer Arbeit von diesem Umfange — es sind 18 große Blätter — sind das verschwindende Punkte. Kein Zweifel, daß jene Bilderschau das gleiche Urtheil bei jedem Betrachter festgestellt hat; wir dürfen uns gratuliren, daß geniale Werk Genelli's aus solchen Händen neu dargebracht zu erhalten. Ueber den Inhalt des Cyklus selber ausführlicher zu reden, ist gegenwärtig nicht der Zweck; heute konstatiren wir nur die Vollendung der Publikation. Dem Autor wie dem Eigenthümer dieses Kleinodes kann das schöne Unternehmen nur in hohem Grade genugthuend sein; jenem als ein erneuter Beweis für die hohe Schätzung seiner Muse, diesem als ein gelungenes Wagniß, das edle Opfer durch die Weihe seiner Existenz belohnt. —

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 4.
Die königliche Schloßkapelle zu Stuttgart. (Mit Abbildungen.) — Aus dem hohen Liede (Gemälde von Scipio Vannutelli). — Adolph Wichmann (Nekrolog).

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 7.
Das National-Museum im Palast des Podestà (Bargello) zu Florenz. — Die Reform des Vereinswesens und des gewerblichen Unterrichts in Graz. — Neue Erwerbungen etc.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 6. u. 7.
Peintures murales de l'église de N. D. à St. Nicolas. — L'ogive et le style dit ogival. — L'exposition de la société Belge des Aquarellistes I. — Reponse à une question à propos du Congrès d'Anvers. — Exposition des cartons de MM. Guffens et Swerts. — Le Musée Arlaud (Suite).
(Beigegeben eine Photolithographie nach einer Handzeichnung von Rubens.)

Chronique des arts. Nr. 140.
Collection Castellani. — Ventes prochaines. — Un portrait authentique de Mlle. de la Vallière. — Acte de décès Jan Bernain. — Nouvelles etc.

Revue de deux mondes. 1866. 15. April.
Taine, H., Venise, la ville et les monuments.

Oesterreichische Revue. 1866. 3. Heft.
R. v. Eitelberger: „Eine österreichische Geschichtsgalerie“.

Illustrirte Zeitung. Nr. 1190.
Die h. Barbara von A. v. Heyden. Abbildung mit einer Skizze über den Künstler.

Kataloge und Geschäftsberichte.

Katalog des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. III. Ausgegeben mit Anfang April 1866. Wien, Selbstverlag des Museums.
(Umfaßt alle seit Gründung des Museums dort aufgestellten und angeschafften Gegenstände, mit Ausnahme der Bock'schen Sammlung, der Ornamentstichsammlung und der Bibliothek, über welche besondere Kataloge vom Museum ausgegeben sind, sowie der Sava'schen Siegelsammlung. Eine wesentliche Neuerung dieses Katalogs ist die Durchführung der fortlaufenden Nummerirung.)

Der Kupferstichsammler. Fortsetzung des Lagerkatalogs von Alexander Posonyi in Wien, Kärnthnerstraße Nr. 16, 9. April 1866. Reichhaltige Liste von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten und Handzeichnungen alter Meister.

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate.** J. Muhr: Italienisches Lebensbild; Hiob von seinen Freunden getröstet. — W. Cordes (Weimar): Nach der Schlacht. — H. Ewers: Genrebild. — H. Freese: Hirsche zur Tränke ziehend. — C. Rundt: Ausbruch des Vesuvs im Jahre 1834 (mit der Unterschrift: sic transit gloria mundi); die Piazetta di S. Marco in Venedig (Pendants). — Valentin Ruths: Frühlingstag im Thale der Egeria (angekauft.) — E. Pape: Mühle im Jura (angekauft). — Alb. Arnz: Campagna di Roma; neapolitanische Fischer. — C. Breitbach: Alte Mühle in St. Ouen bei Paris. — H. Eschke: Sonnenschein und Regen; Winterlandschaft.

II. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Anton Hähnisch (Berlin): Porträts der Kinder Sr. Durchlaucht des Herzogs von Ratibor, Knabe und Mädchen. — H. Karmienke (New-York): 4 amerikanische Landschaften: Catskill Clove, Lake George, Hudson river, Susquehana river. — Drinnhausen (Düsseldorf): Zwei Fruchtstücke. — J. Kehren (Düsseldorf): Mutterglück. — Fel. Kreutzer (Düsseldorf): Mondscheinlandschaft. — C. Lork (Düsseldorf): 2 Genrebilder aus dem Matrosenleben. — Ph. Röth (Düsseldorf): Motiv aus Baiern. — C. Rötteken (Düsseldorf): Italienische Landschaft. — A. Schmidt (Düsseldorf): Besuch der Pathin. — Chr. Sell (Düsseldorf): Gefangenentransport in Schleswig. — Adalbert Begas (Berlin): Lebensgroßes Bildniß (Fr. v. Stralendorff). — Fried. Ebel (Düsseldorf): Frühlingslandschaft. — A. Askenvold (Düsseldorf): Kühe an der Tränke. — R. Tait (Düsseldorf): Sommerlandschaft. — F. Wieschebrink (Düsseldorf): Die beiden Freunde. — Eskilson (Düsseldorf): Der ländliche Haarkünstler. — Gustav Richter (Berlin): Männliches und weibliches Bildniß, lebensgroß (Graf Boberinskoy). — Jul. Schoppe: Vierwaldstädter See mit dem Pilatus. — Theod. v. Oer: Des Kandidaten Probepredigt, Charakterzug aus dem Leben des alten Dessauer. — Alb. Grell: Porträt des Superintenten Hetzel.

III. **Karfunkel's Centralausstellung.** B. Plockhorst: Porträt des Dr. Moritz Veit. — J. Grüne: Herrenporträt. — A. Jebens: Porträt des Obersten v. Witzleben. — Otto v. Thoren: Jagdhunde (Eigenthum der C.-A.). — C. Steffeck: Ungarische Pferdehirten. — C. Mahlknecht (Wien): Vieh im Wasser. — C. J. Arnold: Hunde bei einem Schlächterladen. — C. Cretius: Empfang der Salzburger Protestanten durch den König Friedrich Wilhelm I. in Berlin am Leipziger Thore den 30. April 1732 (Eigenthum der C.-A.). — Mittenzwey: Diana und ihre Nymphen von

Aktäon im Bade überrascht (Kopie nach Tizian). — Emilie Keiler (Dresden): Knaben mit einer Fruchtguirlande (Kopie nach Rubens). — R. Freytag (Gotha): Aus dem neapolitanischen Volksleben. — H. Eschke: Doverscliffs bei stürmischem Wetter. — Jos. Firmenich: Der Golf von Neapel (1860); der junge Tag bei Château Chillon am Genfersee; die Isola miraculosa bei Mascali, Ostküste von Sicilien (letztere beiden jüngst schon im Atelier des Künstlers ausgestellt). — Ant. Hansch (Wien): Nach einem Gewitter, Landschaft aus der Schweiz. — Landschaften von M. Schmidt, Blätterbauer, v. Hafften u. A.

IV. **Lepke's Kunsthandlung.** F. Kraus: Lautenspieler; schlafendes Mädchen (halbe Figur, lebensgroß). — Meyer von Bremen: Liebesbote. — Otto Meyer: Italienische Fruchthändlerin. — W. Riefstahl: Prozession im Passeyer Thale. — S. Jacobsen: Norwegische Mondscheinlandschaft. — Val. Ruhts: Deutsche Herbstlandschaft.

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. A. Riedel (Rom): Nazarena Trombetti. Im Besitz des Königs Ludwig I.) — Ludw. Kurella: Die Nymphe Switezianka nach einem Gedicht von Adam Mickiewicz. — P. Baumgartner: Das Stublfest. — L. Behringer: Reiter im Bivouac. — Heinrich Bürkel: 1. Scene aus den Alpen; 2. aus den pontinischen Sümpfen. — Karl Jutz: Enten an einem Teiche. — J. E. Cogels († 1831): Abendlandschaft — B. Fries: Civitella im Sabinergebirge und Partie am Gardasee. — Braith: Landschaft mit Küben. K. Ludwig: An der Isar. — A. Löscher: Motiv aus Ungarn. — Knud Baade: Mondnacht an der norwegischen Küste. — W. Scheuchzer: Partie aus dem Vintschgau. — G. Feldmann: Drei Landschaften in Aquarell. — Stiche: Fr. Weber (Basel) nach Rafaels Selbstbildniß. — E. E. Schäffer (Frankfurt a. M.) nach Rafaels „Madonna del Granduca". — Plastik: Fr. X. Westermeyer: 1. Madonna mit dem Kinde; Marmorrelief. 2. Eine Mutter mit ihrem Kinde spielend; Bronzerelief.

Briefkasten.

Dr. A. P. in Innsbruck: Brief vom 28. Febr. erhalten. Das darin gemachte Anerbieten werde ich gern benutzen. Korrespondenz vom 12. April wird benutzt. Außerdem ist Nichts von Ihnen eingegangen. E. A. S.

Heft VI. der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 17. Mai. Inserate für Nr. 10 der Kunstchronik finden bis zum 12. Mai Aufnahme.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

17. Mai.



Nr. 10 u. 11.

Inserate
à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** C. A. Fleischmann.

Die erste Sachse'sche Gemälde-Versteigerung in Berlin.

+ Die am 12. und 13. April abgehaltene Gemäldeversteigerung, welche die Hofkunsthandlung von L. Sachse u. Co. veranstaltet hatte, ist als der erste im Großen ausgeführte Versuch, diese Form des Kunstverkehrs auch an unserem Platze einzubürgern, nicht ohne Interesse. Die im Auktionskatalog aufgeführten 123 modernen Gemälde, großentheils von berufenen Künstlern herrührend, waren aus Resten der früheren Galerie des Generalkonsuls Herrn von Hildebrandt, aus anderen Privatsammlungen und aus Kommissionsbeständen der Sachse'schen permanenten Gemäldeausstellung zusammengekommen. Die öffentliche Besichtigung hatte denn auch ein sehr zahlreiches Publikum herbeigelockt, das trotz der ungünstigen Aufstellung in dem zu dergleichen Schaustellungen gar nicht bestimmten und daher genügenden Lichtes ermangelnden Meser'schen Saale viel Interesse zeigte; und in der That war die Sammlung wohl geeignet, die Vorurtheile, die sich dem ungewohnten Unternehmen entgegenstellten, zu zerstreuen. — Bei Betrachtung der Ergebnisse der Auktion selbst ist vor allen Dingen nicht außer Acht zu lassen, daß der gewählte Zeitpunkt, der Verhältnisse halber nicht hinausgeschoben werden konnte, auf's Höchste ungeeignet für ein derartiges Unternehmen gewählt war; denn die augenblicklich herrschende Kriegsfurcht und die damit nothwendig zusammenhängende gedrückte finanzielle Stimmung mußte sich ja vor Allem bei einer solchen Gelegenheit unangenehm bemerkbar machen. Es kann deshalb im Geringsten nicht Wunder nehmen, daß die Preise im Durchschnitt weit unter dem wahren Werth der Gemälde zurückblieben, ein Umstand, für den jedoch die Erfahrung gewissermaßen schadlos halten kann, daß die Kauflust eine sehr rege war, und also gegründete Hoffnung vorhanden ist, bei späteren Wiederholungen solcher Auktionen mit einer günstigeren allgemeinen Stimmung auch pekuniär befriedigendere Resultate zu erzielen; jedenfalls wird der durch einen so beschleunigten Verkehr und den raschen Umlauf und Vertrieb künstlerischer Werke für das Kunstleben des Publikums und die Interessen der Künstler daraus entsprießende Nutzen ein eben so augenfälliger wie nachhaltiger sein. Die Herren L. Sachse u. Co. haben deshalb auch, ermuthigt durch den Erfolg, den Beschluß gefaßt, diesen Zweig des Kunstgeschäftes fleißig zu kultiviren, und je nach Maßgabe der Umstände selbst mehrmals jährlich wiederkehrende Gemäldeversteigerungen am hiesigen Orte zu arrangiren.

Die interessantesten Nummern des Katalogs und die für dieselben gezahlten Preise waren folgende:

Nr. 1. Andr. Achenbach, Norwegische Landschaft. 75 Thlr.
Nr. 2. Osw. Achenbach, Italienische Landschaft. 800 Thlr.
Nr. 7. Aug. Becker, Ansicht von Heidelberg. 50 Thlr.
Nr. 8. Carl Becker, eine Italienerin mit ihrem Kinde auf einem Esel, von einem Burschen begleitet. 59 Thlr.
Nr. 9. Hugo Becker, Motiv von der französischen Küste (Normandie). 60 Thlr.
Nr. 18. Alex. Calame, der Montblanc vom Chamounixthale aus gesehen. 5500 Thlr.
Nr. 19. Carpentero, Niederländischer Bauernhof. 100 Thlr.
Nr. 20. Jules Coignet, Schweizerlandschaft. 41 Thlr.
Nr. 22. Compte-Calix, le berger-modèle. 240 Thlr.
Nr. 31. Fearnly, Norwegischer Wald. 95 Thlr.
Nr. 32. A. Francia, der Dom zu Quimper. 121 Thlr.
Nr. 33. Franquelin, die verlassene Geliebte. 180 Thlr.
Nr. 39. J. T. Hasenclever, im Weinkeller. 90 Thlr.
Nr. 41. C. Hilgers, Holländische Messe auf dem Eise. 69 Thlr.

Nr. 44. Theod. Hosemann, Berliner Sandfuhrleute. 146 Thlr.
Nr. 45. F. Ingenmey, Traum-König und sein Lieb (nach Geibel's Gedicht). 180 Thlr.
Nr. 46. de Jonghe, Mutterfreuden. 95 Thlr.
Nr. 47. Eug. Isabey, Meeresstrand mit reicher Staffage. 102 Thlr.
Nr. 50. Graf v. Kalckreuth, am Wolfgangsee. 52 Thlr.
Nr. 52. Jos. Kehren, Mutterglück. 49 Thlr.
Nr. 55. A. Kessler, Gewitterlandschaft. 130 Thlr.
Nr. 60. M. A. Koekkoek, Eichenwaldung im Herbst. 132 Thlr.
Nr. 63. Herm. Kretzschmer, Landung des großen Kurfürsten auf Rügen, 1678 (unlängst durch einen Kupferstich von Andorff vervielfältigt). 1400 Thlr.
Nr. 77. L. Mecklenburg, Riva degli schiavoni in Venedig. 170 Thlr.
Nr. 78. Derselbe, Chiesa S. Giorgio Maggiore in Venedig. 150 Thlr.
Nr. 80. Ad. Menzel, die Toilette. 32 Thlr.
Nr. 85. Dav. de Noter, Fruchtstück. 120 Thlr.
Nr. 86. Opzoomer, General Valdes wird von seiner Geliebten, Margaretha Mons, beschworen, die Belagerung ihrer Vaterstadt Leyden aufzuheben. 67 Thlr.
Nr. 87. Justin Ouvrié, Dorf in der Normandie. 97 Thlr.
Nr. 101. Ant. Seitz, der blinde Spielmann. 88 Thlr.
Nr. 107. Heinr. Steinicke, Landschaft. 100 Thlr.
Nr. 117. Verheyden, Mädchen im Korn Kränze windend. 191 Thlr.
Nr. 120. A. Weber, Mondschein. 81 Thlr.
Nr. 121. Theod. Weber, Seestück. 87 Thlr.

Die Ergreifung der Charlotte Corday nach der Ermordung Marat's von Henri Scheffer (Nr. 95) wurde von der Versteigerung zurückgezogen, da dem bedeutenden Werthe des Bildes gegenüber die Gebote sich nicht hervorwagten. Es ist daher der permanenten Ausstellung, die es vor einigen Monaten käuflich erworben, als eine schöne Zierde verblieben. Die vorerwähnten Preise der trefflichen, zum Theil ausgezeichneten Stücke der Sammlung lassen genügend erkennen, eine wie vortheilhafte Gelegenheit zu guten Erwerbungen sich hier dem Liebhaber und Sammler bot, und kein Wunder, daß oft eine ganze Anzahl von Gemälden in einer Hand blieb. Auch auswärtige Kunsthändler und andere Fremde betheiligten sich eifrig. Der Gesammterlös der Auktion belief sich auf 16,029 Thlr.

Es steht zu hoffen, daß gerade die Niedrigkeit der diesmal gelösten Erträge späteren Auktionen hierorts ein um so größeres Publikum zuführen und dadurch das Geschäft ein desto schwunghafteres werden wird.

Korrespondenzen.

München, Anfangs Mai.

S t. Daß für München eine neue Aera kunstgeschichtlicher Forschung begonnen hat, tritt von Tage zu Tage mit immer stärkerer Klarheit hervor, und nicht zum kleinsten Theile ist es das Verdienst des trefflichen Archäologen Brunn, um den sich ein, wenn auch noch kleiner, aber rüstiger Kreis von Jüngern gebildet hat, welche mit Eifer in das Studium der Antike sich vertiefen. Die Errichtung eines akademischen Gipskabinets, das Brunn zur Bedingung seines Bleibens gemacht hat, ist als gesichert zu betrachten, die Münz- und Gemmensammlung wird geordnet, die Schätze des Antiquariums erhalten eine definitive Abgrenzung und den lang vermißten Katalog. Auch in den alten Sammlungen regt sich ein frischeres Leben, besonders in der Pinakothek, in der zu der früher schon gemeldeten Anbringung von Täfelchen noch vortheilhafte Verhängungen und ein theilweises Niedrigerrücken der Bilder getreten sind. Eine Perle der alten flandrischen Malerei wurde der Schleißheimer Galerie entnommen und der Pinakothek einverleibt; es stellt die Vermählung der heil. Katharina mit dem Christuskinde dar, rings umher sind in frühlingsfrischer Gegend mehrere weibliche Heilige auf dem Boden gelagert. Das Bild verdient ein besonderes Interesse der Kunstforschung, weil fast die gleiche Komposition (doch mit Weglassung der Vermählung) im Breviarium Grimani in Venedig vorkommt, ja drei der Heiligen gradezu Wiederholungen genannt werden müssen. Mit dem Meister der Anbetung der heil. drei Könige im ersten Saal der Pinakothek, den man nach dem Breviarium Horebout genannt hat, ist es nahe verwandt, doch steht es in Tiefe des Gefühls, Richtigkeit der Zeichnung und zarter miniaturartiger Vollendung noch über jenem, so daß, wenn man vom Ruhme des Meisters auf seine Leistungen schließen will, unserm Bilde der Name des Horebout noch eher zukommt.

Zum Besten des Künstlerunterstützungsvereins hatte A. von Heckel ein Gemälde mit überlebensgroßen Figuren ausgestellt, es schildert die gewaltige Scene aus Shakespeare's „König Lear", in welcher der greise Fürst seine getreueste Tochter verflucht und ins Elend schickt. Die Komposition war einfach und übersichtlich, ohne unnöthigen Prunk, in welchen so viele Darsteller fürstlicher Scenen verfallen; auch die Farbengebung entsprach trefflich der Stimmung der Handelnden, weniger aber befriedigte uns die Charakterzeichnung, die allzusehr ins Theatralische verfiel, besonders bei der jüngsten Tochter und ihrem treuen Beschützer Kent. In der Ausstellung des Kunstvereins selber versammelten Enhubers Kompositionen zu Melchior Meyr's Erzählungen aus dem Ries einen ansehnlichen Kreis Verehrer und in der That hatte der Künstler die scheinbar so unbedeutenden Gegenstände durch den Zauber gemüthvoller Innigkeit zu verklären gewußt. Er hat ein ächtes unverdorbenes Geschlecht uns geschildert, das in naiver Hingabe an das, was die Gegenwart mit sich bringt, Glück und Leid über sich ergehen läßt und im Kontakt mit raffinirter Bildung den edlen festen Kern seines Herzens sich zu bewahren weiß; damit aber hat er

einen Schatz aus den Erzählungen des Dichters gehoben, den diese selbst kaum entfernt ahnen lassen.

Wie wir hören, werden die Leser dieser Zeitschrift nächstens Gelegenheit haben, eine dieser trefflichen Kompositionen durch eigene Anschauung kennen zu lernen.

Auch die Projekte zum Bau eines neuen Rathhauses für München waren ausgestellt, und zwar in der Schrannenhalle. Die Preisrichter hatten den ersten Preis Niemanden zuerkannt, den zweiten erhielten die Herren L. und E. Lange für ihr Projekt, das sich durch eine imposante, jedoch nicht in reinen Renaissanceformen gehaltene Façade auszeichnete; bei den übrigen stritten Gothik u. Renaissance oft in den wunderlichsten Formen um den Vorzug. Ein besonderes Interesse hatte die Ausstellung deswegen, weil man ersehen konnte, daß der Standpunkt der Maximiliansstraße, der „neuideale Styl“, in München noch keineswegs zu den überwundenen gehört.

Der Verkauf der gräfl. Schönborn'schen Galerie zu Pommersfelden ist nunmehr leider definitiv beschlossen, und es wurde der Montmorillon'schen Kunsthandlung dahier die Leitung der Versteigerung, welche im Monat September dieses Jahres stattfinden soll, übertragen, wenn es nicht vorher gelingt, die Sammlung im Ganzen zu verkaufen, oder wenn nicht widrige politische Verhältnisse hindernd dazwischen treten.

Berlin, 10. Mai 1866.

+ Die schweren Wolken, die sich allgemach immer bedenklicher am politischen Horizonte zusammenziehen, beeinträchtigen begreiflicherweise auch das Kunstleben unserer Stadt in hohem Grade. Denn nicht allein das Interesse des Publikums erhält vorwiegend eine andere Richtung, auch auf den Kunstverkehr als solchen wirkt die Spannung und Unsicherheit des Momentes lähmend ein: das Kriegsgeschrei droht die Musen zu verscheuchen. Dennoch ist von manchem Trefflichen zu berichten, das sich trotz der Ungunst der Stimmung zur Geltung zu bringen vermochte. War es doch, als hätte ich einen Geist citirt, der seinen Namen nicht wollte nennen lassen, ohne seine Macht auf's Neue zu bewähren. Kaum hatte ich meinen letzten Bericht abgesandt, als ich bei Sachse die bereits in der Chronik Nr. 9 erwähnten Porträts des Grafen und der Gräfin Boberinskoy von Gustav Richter fand, deren ganz eminente Vorzüge sie weitaus alles Uebrige überstrahlen ließen und die permanente Ausstellung mit Schaaren bewundernder Beschauer füllten. Was soll ich von der einfachen Noblesse dieser Bildnisse sagen, die Schmuck und Zier gleichsam nur als eine Nothwendigkeit in sich aufnahm, ohne ihnen eine eigenthümliche Bedeutung zuzugestehen; was von der genialen Verbindung von Delikatesse und Kühnheit in der Behandlung, durch die die wirksamste Abstufung zwischen Haupt- und Nebensachen erreicht wurde, ohne die wünschenswerthe Durchführung irgendwo vermissen zu lassen; was von der bewußten und großen Auffassung des Charakteristischen, die in jeder Linie die Persönlichkeit voll und ganz sich dokumentiren ließ, ohne dem Zufälligen und Kleinlichen eine Stelle einzuräumen! Soll ich bei Richter noch von der Leuchtkraft des Kolorits, von der Harmonie der Farbenbestimmung, von dem mehr als bloß ungezwungenen Arrangement reden? Das wäre so überflüssig, als es unfruchtbar wäre, durch eine Beschreibung auch nur eine annähernde Vorstellung von dem Eindruck zu vermitteln. Der Graf steht eben ganz leger in einfachem schwarzem Anzuge neben einem eleganten Möbel, auf das er leicht den rechten Ellnbogen stützt, während die Hand in eigenthümlicher, aber graziöser Bewegung mechanisch mit der Uhrkette beschäftigt ist; die Gräfin sitzt, die Hände im Schooß leicht gefaltet, in reicher aber einfacher Gesellschaftstoilette auf einem Sopha, das stahlgraue Kleid und die Haartracht weichen sehr zu ihrem Vortheil und mit echt künstlerischer Wirkung von der modernen Unnatur ab. Das scheint so natürlich, als könnte es nicht anders sein, darin aber eben liegt das Verdienst. In dem einhelligen Urtheil und der ungetheilten Bewunderung, der ich mich durchaus anschließe, hat selbst der leiseste Tadel Mühe, sich als berechtigt zur Anerkennung zu bringen; dennoch kann ich einige Ausstellungen nicht zurückhalten. Der rechte Arm der Gräfin ist in der schwierigen Verkürzung (die Konture des Ober- und Unterarmes bilden bei etwas gebogenem Ellnbogen eine ungebrochen fortlaufende Linie) nicht ganz geglückt. Außerdem, da beide Bilder Pendants sein sollen, wollen die beiden Hintergründe, der eine grünlich, der andere bräunlich, sich nicht wohl vertragen. Den meisten Anstoß wird man aber daran nehmen, daß, wie es das Pendant forderte, beide Köpfe in derselben Höhe erscheinen, die stehende männliche Figur aber alsdann einen viel tiefer gelegenen Boden voraussetzen läßt, als die sitzende weibliche. Im ersten Momente, ehe ich mir hierüber klar geworden war, hatte ich den Eindruck, als säße die Dame nicht sicher und müßte jeden Augenblick herabgleiten.

Auch außerdem hat sich das Porträtfach besonders bemerkbar gemacht. Ein Porträt des Fräulein Désirée Artôt von Ferd. Schauß behandelt seinen schwierigen Gegenstand mit Geschick, doch ohne Beseelung der sonst nichts weniger als reizenden Züge und zerstreut durch unnöthiges Beiwerk. Günstiger war jedenfalls die Aufgabe, die Oskar Begas zugefallen, Frau Pauline Lucca zu malen, doch kann man nicht anders sagen, als daß der Eindruck unbefriedigend ist. Viel gelungener ist namentlich von Seiten des Seelischen das Porträt des Fräulein Orgény von A. Jebens, in dem der Künstler meines Wissens zum ersten Male die ihm sonst eigene Trockenheit vollständig überwunden und ein Bild von trefflich gehal-

tener Stimmung hingestellt hat. — Mit den letzteren beiden Bildnissen ist **Venus** und **Amor**, lebensgroße Marmorgruppe von Reinhold **Begas**, zu einer Separatausstellung bei Karfunkel vereinigt. Ein wohlhabender Privatmann hier hat sich so für die auf der vorigen Kunstausstellung mit ungemeinem Beifall aufgenommene Gruppe begeistert, daß er dieselbe hat in Marmor ausführen lassen. Es wäre sehr post festum, wollte ich jetzt über die Komposition als solche sprechen. Der kräftige Naturalismus und die köstliche Naivetät des Werkes sind allgemein und mit Recht rühmend anerkannt; und wenn ich mit allen wahrhaft Urtheilsfähigen die schlechte, gemeine Natur, die besonders in den Körperformen zum Vorbilde gedient hat, für des Gegenstandes unwürdig erklärte, so würde ich zwar den Grundfehler des Werkes bezeichnen, aber, wollte ich auf dessen Beseitigung dringen, eine wesentliche Eigenthümlichkeit der Gruppe, ein Hauptingredienz gerade ihrer Wirkung aufheben. Ich habe es hier nur mit der Ausführung in Stein zu thun. Es ist noch in aller Erinnerung, wie wenig die auch in der Komposition nicht tadellose Borussia auf der neuen Börse rücksichtlich ihrer Ausarbeitung genügte; war dies bei einem mehr dekorativen Sandsteinwerke der Fall, an dessen Feinheit ohnehin keine zu hohen Anforderungen gestellt werden, wie sollte es erst bei dem in Marmor darzustellenden Schillerdenkmale werden? Ohne den genialen Wurf zu verkennen und zu unterschätzen, den der ungewöhnlich begabte Künstler im Entwurf jenes Denkmals gethan hat, und in dessen Schätzung wohl alle Stimmen sich der rühmenden Schilderung im ersten Hefte der Zeitschrift anschließen werden, hat doch schon mancher im Hinblick auf die Größe des Vorwurfs zweifelnde Fragen über das endliche Gelingen nicht unterdrücken können. Nun sehen wir ein ausgeführtes Marmorwerk des Künstlers vor uns, ein Werk, das nicht durch vieles Dreinreden dem Künstler verleidet worden, das ihm durch den damit eingeernteten Ruhm gewiß besonders lieb geworden ist; muß es uns nicht präjudicirlich scheinen für das, was wir von dem größeren Werke zu erwarten haben werden? Wenn man das Werk nicht öffentlich ausgestellt sähe, würde man es, das Gesicht der Venus etwa ausgenommen, für unfertig halten. Dies trifft schon die welken Fleischmassen des Körpers, mehr noch Haare und Gewand. Die Haare sind selbst in den gelockten Theilen ungegliedert, in unfeinen, harten Formen behandelt; die Gewandmassen aber bestehen aus lauter in scharfen Kanten aufeinander treffenden Plänen, eckigen Bauschen, steifen Falten. Häufig sieht man noch die Bohrlöcher, zwischen denen roh und eckig ausgemeißelte Kanäle an Stelle der verlaufenden Linien schöngefalteten Stoffes sich hinziehen. Ich zweifle nicht entfernt an der Fähigkeit des Künstlers, den Werken seines Meißels eine feinere Durchführung zu geben, aber das Streben nach einer falschen Genialität läßt ihm eine solche als untergeordnet erscheinen, und das muß gerügt werden.

Bei Sachse sieht man seit einigen Tagen die Originalzeichnungen von Ludwig **Pietsch** zu Fritz Reuter's „**Ut mine Stromtid**", die bereits durch die Holzschnitte der Ende vorigen Jahres erschienenen illustrirten Ausgabe des beliebten Werkes allgemein bekannt geworden sind. Zu hoch dramatischen, kompositionell bedeutenden Entwürfen giebt der Text wenig oder keine Veranlassung; dem Künstler ist die bescheidenere Aufgabe zugefallen, in einer Reihe von Blättern den Verehrern des Buches — und wer kennt und schätzt es nicht! — an die ansprechendsten Situationen, Gedanken und Schilderungen zu erinnern und seiner Phantasie nachzuhelfen, indem er im Geiste des Verfassers erfundene, charakteristische Typen der ihm lieb gewordenen Gestalten vorführt. Daß letzteres dem Künstler gelungen, muß zugestanden werden, wenngleich das Element des gemüthlichen Humors stellenweise mehr hätte zu seinem Rechte kommen können; und darin ist die hier gestellte Aufgabe ja im Wesentlichen erschöpfend gelöst.

Weimar, Ende April.

S. C. Professor v. **Ramberg** hat nach den Osterfesttagen Weimar verlassen, um seinen neuen Wirkungskreis in München anzutreten. Sein Weggehen wird im Interesse der Großherzogl. Kunstschule sehr bedauert. An seiner Stelle ist kürzlich B. **Plockhorst** aus Berlin, zum Professor an der Kunstschule ernannt. Direktor Graf **Kalkreuth** hat aus Gesundheitsrücksichten eine längere Reise angetreten und wird seine Stelle während der Dauer seiner Abwesenheit durch Professor **Pauwels** versehen. Der Besuch der Großherzogl. Kunstschule mehrt sich derart, daß die erst vor einigen Jahren vorgenommene bedeutende Vergrößerung nicht zureichend ist, weshalb zur Gewinnung von neuen Ateliers Vorarbeiten im Gange sind.

Der Hauptvorstand der **deutschen Kunstgenossenschaft** hat eine Deputirtenversammlung für die Tage vom 26. bis 29. August nach Kassel ausgeschrieben, weil eine allgemeine Versammlung der Genossen bekanntlich auf Hindernisse stieß. Der Vorstand des Kasseler Lokalvereins hatte nämlich den Kurfürsten von Hessen davon in Kenntniß gesetzt, daß die Kunstgenossenschaft der Einladung der Stadt Kassel folgen und in diesem Jahre ihre Versammlung dort halten würde und dabei in höflichster Weise anzuregen versucht, daß der Genossenschaft einige Aufmerksamkeit erwiesen werden möge, wie dieses sonst allerwärts geschehen sei; als Antwort kam von der Polizei die lakonische Mittheilung, daß Se. königl. Hoheit der Kurfürst seine Genehmigung zur Abhaltung der Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft nicht ertheile. Auf darauf bezügliche Vorstellungen an das Ministerium ist eine Antwort gar nicht erfolgt.

Neben verschiedenen Bildern hiesiger Künstler, unter denen sich eine vortreffliche Winterlandschaft von Michelis und zwei Landschaften von v. Kamecke durch klare Anordnung, schöne Färbung und brillante Technik auszeichnen, sind die Bilder zur Salzburger Lotterie in der permanenten Ausstellung zur Schau gestellt. Es befinden sich unter letzteren manche tüchtige Arbeiten, während die meisten nur mittelmäßig genannt werden können. Da der Zweck der Ausstellung für die Beurtheilung Rücksichten vorschreibt und da überdieß noch nicht alle geschenkten Bilder ausgestellt waren, so wollen wir mit unserem Urtheil zurückhalten.

Innsbruck, Ende April.

? Neulich waren zwei gemalte Fenster aus der hiesigen Anstalt von Neuhauser ausgestellt. Sie sind für eine romanische Kirche zu Trient bestimmt. Mader, dessen Kartons unlängst in Wien so viel Beifall ernteten, lieferte die Farbenskizzen dazu. Unsere Glasmaleranstalt nimmt überhaupt von Tag zu Tag einen höheren Aufschwung; sie erhält zahlreiche Bestellungen, die sie, über tüchtige Kräfte verfügend, gut und stylgemäß ausführt.

Eine sehr schöne Erwerbung hat so eben das hiesige Museum gemacht: eine Landschaft von J. Koch, welche gewiß zu den besten Arbeiten dieses großen Künstlers zählt. Sie stellt eine Bergstadt vor, rechts breitet sich ein kleiner See, links ist der Stall, zu dem die heiligen drei Könige mit Gefolge ziehen. Das Bild stammt aus Koch's früherer Zeit und befand sich im Besitz des Dr. Schönherr. Interessant ist es besonders dadurch, daß das Museum auch noch die Federzeichnung Koch's, nach der er es ausführte, erhält. Somit besitzt das Museum nebst zahlreichen Handzeichnungen Koch's sechs treffliche Bilder desselben. Eine Landschaft Koch's ist auch noch im Besitz des hiesigen Buchhändlers Schuhmacher.

A. Plattner, der die Fresken für die Kirche von Zirl ausführte, hat Bestellung auf drei Fresken in den Arkaden unseres neuen Friedhofes erhalten.

Jetzt beginnt auch wieder die Bauthätigkeit in unserer Stadt, die sich mehr und mehr ausdehnt. Doch ist in Bezug auf Kunst wenig Erfreuliches zu melden; es grassirt zwar nicht mehr der Kasernenstyl, jedoch werden die verschiedenen architektonischen Formen meist nur dekorativ, ohne wahres Verständniß verwendet. Vorzüglich beliebt man die Gothik, während Innsbruck im Ganzen und Großen einen modernen Charakter besaß, von der Renaissance bis zum Kasernenstyl; da hätte man am Besten gethan, auf die Renaissance zurückzugehen.

Das erste Jahr des dritten Jahrganges des Archives für Geschichte und Alterthumskunde Tirol's bringt einen neuen Beitrag zur Kunstgeschichte Tirol's aus der Feder des thätigen Dr. Schönherr, dessen Fleiße wir bereits so manches schöne Resultat verdanken. Diesesmal gab er einen Beitrag zur Geschichte der Glasmalerei zu Hall, indem er ihre Schicksale von 1533 bis 1604 schildert. Von ihren Werken ist freilich nur noch wenig in der gothischen Pfarrkirche zu Hall, — aber immerhin genug erhalten, um einen Schluß auf ihre tüchtige Technik zu gestatten.

Nach einer Arbeit von zwei Jahren hat Hellweger sein großes Altarbild (Höhe $15^1/_2$ Fuß, Breite $7^3/_4$ Fuß) für die Kirche zu Brunecken, welche G. Mader mit Fresken schmückt, vollendet. Hellweger hatte den Tod der Maria als Aufgabe, wofür freilich die Dimensionen des Raumes nicht günstig waren. Von oben schwebt Christus im weißen Kleide der Verklärung, ruhig auf einem Wölklein stehend, nieder. Das Bett, auf welchen Maria verschied, ist quergestellt, rings die Apostel in ernster Versammlung. Petrus versieht im Rauchmantel die kirchlichen Ceremonien. Hellweger, ein treuer Schüler Schraudolphs, mit dem er an den Fresken des Speierer Domes arbeitete, zählt zu den Akademikern des Nazarenismus, wenn ich so sagen darf; man wird daher dramatischen Schwung der Komposition bei ihm nicht suchen, wol aber erfreut er durch die edle und schöne Behandlung der Gestalten, die ein Hauch der ächten Frömmigkeit des Meisters anweht. Vortrefflich ist der Kopf des Petrus und der Maria, eine reine tiefe Empfindung spricht aus jedem Zuge. Die übrigen Köpfe sind mehr in dem konventionellen Styl der Schule ausgeführt; man ist ihnen schon öfters begegnet. Die Farbe ist energischer als auf früheren Bildern Hellweger's. Wir theilen seine Freude bei Vollendung dieses Werkes, es lobt den Meister und wird der stattlichen Kirche gewiß eine Zierde sein. Wie es mit der Architektur bestellt ist, wissen wir freilich nicht; man mußte sich den Trümmern des Brandes, der ein schönes Fresko von J. Schöpf vernichtete, fügen.

Venedig, Ende April.

r. Unsere Akademie geht gegenwärtig einer Reform entgegen; das Provisorium, in dem sich seit mehreren Jahren die oberste Leitung derselben befindet, soll definitiv geregelt werden. Die Akademie hat jetzt weder einen Präsidenten noch einen Direktor, sondern unter dem Titel „Presidenza" ein Triumvirat, bestehend aus dem Bildhauer Prof. L. Ferrari, dem Sekretär der Akademie Cecchetti und dem Galerieinspektor Tagliapietra. Prof. Ferrari, in der letzten Zeit auch mit mehreren Arbeiten für das neue Opernhaus in Wien betraut, hat die Stelle eines Mitgliedes der Präsidentschaft niedergelegt, und da Ferrari das Haupt des Triumvirates war, so wird die Akademie jetzt die Frage zu beantworten haben, ob sie einen Präsidenten in der alten Form, oder einen Direktor, oder beide zugleich in der Zukunft haben soll.

Der provisorische Zustand des Präsidenten-Triumvirates ist ganz unhaltbar geworden. Dazu kommt noch, daß Prof. C. Blaas, der tüchtigste Lehrer der Malerabtheilung, eine Stelle an der Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten, und für die Professur der Architektur sich seit Jahren kein passender Kandidat gefunden hat; es begreift sich somit, daß die Frage der Besetzung der Präsidentenstelle für die Akademie in Venedig von nicht gewöhnlicher Bedeutung ist. Wir wünschen lebhaft, daß der akademische Rath, in dessen Händen das Vorschlagsrecht für die Präsidentschaft für diesmal ruht, denjenigen Mann finden möge, der die Kraft besitzt, das Kunstleben sowohl an der Akademie als in Venedig zu beleben, aber verhehlen darf man sich nicht, daß die Hindernisse einer gedeihlichen Entwicklung der Akademie nicht blos in Personen, sondern noch mehr in den socialen und geistigen Zuständen Venetiens zu suchen sind.

Unter den in Venedig lebenden Malern giebt es einige recht achtbare Talente, Jacopo de Andrea, Rota u. A. m., aber keinen, der im Stande wäre, ein Prinzip so zu vertreten, daß er es ermöglichte, eine Akademie aufzurichten. Der tüchtigste venetianische Maler, Ant. Zona, lebt in Mailand, der Triestiner Cesare dall' Acqua in Brüssel, Malvezzi, ein Architekt, der jetzt vielfach genannt wird, lebt gleichfalls außerhalb Venetiens. Die italienischen Architekten sind überhaupt meist Dekorateure im modernen Sinne; nur wenige sind bestrebt, die architektonischen Aufgaben der Gegenwart mit den großen Traditionen der Vergangenheit in Einklang zu bringen. Dazu kommt, daß in Venedig selbst wenig gebaut wird. Für einen Architekten, der praktisch thätig sein will, ist das heutige Venedig nicht der Ort. Sieht man von einigen Bedürfnißbauten ab, so bleibt für den Architekten nichts übrig, als das Restauriren alter Monumente. Die Architekturschule an der Akademie leidet auch dadurch, daß der mathematisch-konstruktive Theil der Architektur nicht an der Akademie in Venedig, sondern, einer altitalienischen Gewohnheit zufolge, an der mathematischen Fakultät in Padua gelehrt wird. Ob unter den gegenwärtigen Umständen daran gedacht werden kann, einerseits diese Fakultät aus dem Universitätsverbande, andererseits die Kanzel für Architektur aus dem Akademieverbande auszuscheiden, um daraus eine große den Bedürfnissen Venetiens entsprechende polytechnische Schule zu machen, muß dahingestellt bleiben. Zu so tief gehenden Reformen gehören vor Allem friedliche Zeiten.

Nehmen Sie nun hinzu, daß der Adel sich vom öffentlichen Leben fast ganz zurückzieht, die politischen Zustände das Gefühl der Unbehaglichkeit, um nicht zu sagen der Unsicherheit, in allen Lebenskreisen verbreiten, der Gegensatz zwischen der Künstlerschaft innerhalb der Akademie und außerhalb derselben nicht weniger schroff vorhanden ist, als fast überall in der Welt, wo es Akademien giebt, so werden Sie zugestehen, daß die Aufgabe, einen passenden Präsidenten für die Akademie zu finden, keine leicht zu lösende ist. Vielleicht gelingt es; hat man doch für die Professur der Kunstgeschichte durch die Berufung des Historikers Dall' Acqua-Giusti, für die Professur der Landschaftmalerei durch die Anstellung des Landschaftmalers Bresolin tüchtige Lehrkräfte erworben. Derjenige, der bei der heutigen Lage der Dinge den Posten eines Präsidenten übernimmt, wird die Akademie nach Außen nur dann gut vertreten, wenn er die Einsicht und den Muth hat, Reformen im Innern der Akademie anzubahnen und durchzuführen.

Padua, im April.

E. Es wird den Kunstfreunden Deutschlands angenehm sein zu erfahren, daß die Restauration der Fresken Andrea Mantegna's in der Kirche der Eremitaner nach langer Arbeit im abgelaufenen Jahre glücklich zu Ende ging. Die Fresken gehören zu den Jugendarbeiten des berühmten Künstlers, sind aber gerade deswegen von Bedeutung. Der eigenthümliche zum Theil herbe, zum Theil hohe Styl, die Verbindung von Naturalismus und Idealität, welche durch alle Werke Mantegna's, manchmal wie eine ungelöste Dissonanz, hindurchgeht, tritt in diesen Fresken ganz besonders hervor. Leider waren dieselben in der letzten Zeit ganz ungenießbar; seit Jahren fand man die Räume der genannten Kapelle mit allerlei Restaurationsapparaten angefüllt. Gegenwärtig sind sie wieder zugänglich. Vielen Lesern dieser Blätter werden wohl die auf A. Mantegna bezüglichen Dokumente, die aus dem Mantuaner Archive jetzt von A. Baschet zum ersten Male in der „Gazette des Beaux-Arts" veröffentlicht wurden, bereits bekannt sein. Es geht daraus hervor, daß Mantegna schon Ende des Jahres 1459 in die Dienste des Herzogs Gonzaga getreten ist, also um mehrere Jahre früher Padua verlassen hat, als man bis jetzt annehmen zu müssen glaubte.

Die Restauration der Antonius-Kirche nimmt ihren Fortgang. Gegenwärtig werden die Glasfenster hergestellt. Diese Arbeit liegt ausschließlich in den Händen bewährter deutscher Künstler, des Architekten Essenwein in Nürnberg, des Prof. Klein in Wien, und des Glasmalers Neuhäuser in Innsbruck. Die Italiener gestehen selbst zu, daß sie stylgerechte Arbeiten dieser Art nicht zu leisten im Stande sind.

Nekrolog.

I. M. **Bellangé**, Hippolyte, unter den modernen Genremalern des französischen Soldatenlebens einer der angesehensten, geb. zu Paris am 17. Januar 1800, ist daselbst am 10. April d. J. gestorben. Bekanntlich spielt in der französischen Kunst des Jahrhunderts jener Zweig der Malerei eine größere Rolle, als in der deut-

schen, wie überhaupt seit der Revolution und dem Kaiserreich nicht bloß in der politischen Geschichte, sondern auch in der Gesellschaft und Gesittung des modernen Frankreich der Soldat eine bedeutsame Stelle behauptet. In der Poesie ist er von Béranger und den Lustspieldichtern bis auf die neueste Zeit, namentlich aber von Scribe verherrlicht worden, in der Malerei, von den Schlachtenmalern des zweiten Kaiserreichs abgesehen, vornehmlich von Horace Vernet und Charlet. Zwischen diesen nahm Bellangé eine mittlere Stellung ein, ohne jedoch Einem von Beiden gleichzukommen. Wenn H. Vernet das militärische Treiben mehr aus dem Gesichtspunkte des Historienbildes behandelte, in der Entscheidung großer Kämpfe und Schlachten, immer aber noch mit genrehafter Auffassung: so faßte es Charlet hauptsächlich von seiner komischen und gemüthlichen Seite, das Wesen und Gebahren des „troupier", wie es sich im Leben, den Schicksalen und Abenteuern des Einzelnen ausprägt. Bellangé hat sich in beiderlei Arten mit Glück versucht und zugleich in jede von beiden etwas von der anderen herübergenommen.

In seinen Schlachtenbildern, in denen er immer auf das Getümmel der Massen den Nachdruck legte, gab er gern die Disposition des ganzen Schlachtfeldes, ließ es aber dabei an einer Mannigfaltigkeit ansprechender Einzel-Episoden nicht fehlen; eines seiner besten Werke der Art ist die Schlacht von Wagram mit Napoleon und seinem Generalstabe (ausgestellt im Salon von 1837; im Museum von Versailles; gestochen von H. Garnier). Namentlich aber wußte er das Treiben des einzelnen Soldaten, seinen Auszug, seine Rückkehr (beide gestochen von Jazet), seine Leiden und Freuden, kurz den Kontrast seiner einfach menschlichen Verhältnisse und Empfindungen mit dem Ruhm und den Gefahren des Krieges zu anziehenden Bildern zu gestalten. So war noch neuerdings, im Salon von 1861, eine Episode aus der Belagerung von Sebastopol: zwei Freunde todt beisammenliegend und von Umstehenden still betrauert, während einige Andere, durch die Gewohnheit abgestumpft, gleichgültig hinsehen. Der Art sind auch seine Lithographien, zu denen er übrigens seine Motive bisweilen auch aus dem Handwerker- und Bauernleben nahm. Solche Scenen sind vom Maler fein beobachtet und natürlich wiedergegeben, in der Zeichnung fest und sicher — ohne indessen auf eine durchgebildete Formengebung Anspruch zu machen —, im Kolorit einfach, ohne tiefere Stimmung und ohne besondere Kraft des Tons, aber von einer gewissen Frische und Lebendigkeit. Der sorgfältigen, glatten und allzu geschriebenen Behandlung haftet zum Theil noch die konventionelle Weise der älteren Schule an.

Denn aus dieser kam er her. Er hatte seine Studienjahre im Atelier von Gros zugebracht, dem Schlachtenmaler aus der Kaiserzeit, in dem sich der klassischen Weise schon eine gewisse realistische Anschauung zugesellte, aber sie zu überwinden noch nicht im Stande war. Unter der Restauration dann, als H. Vernet mit Darstellungen des Kriegslebens aus den guten und schlimmen Tagen des Kaiserreichs und mit der Verherrlichung seiner Veteranen so großen Erfolg hatte, versuchte sich Bellangé in kleinerem und bescheidenerem Maßstabe an ähnlichen Stoffen. Den ersten Beifall fand er im Salon von 1824, noch entschiedener in dem von 1827 mit Genrebildern, die namentlich komische Scenen des Soldatenlebens mit Geschick behandelten. Doch kam seine gute Zeit erst mit der Juliregierung, die ihn für das Museum von Versailles vielfach verwendete, auch 1834 zum Ritter der Ehrenlegion — in der ihn das Jahr 1861 zum Offizier beförderte — und später zum Konservator des Museums von Rouen ernannt hat. Er ist seitdem unermüdlich thätig gewesen, ohne es gerade weiter zu bringen, aber auch ohne nachzulassen, und hat bis in die neueste Zeit fast jede Ausstellung mit einigen Werken beschickt. Zu erwähnen sind außer den obengenannten noch insbesondere: Einnahme des Louvre in den Julitagen von 1830, Begegnung Napoleon's mit dem Marschall Lannes auf der Insel Lobau, Rückkehr desselben von der Insel Elba, Kavalleriecharge unter Kellermann bei Marengo, Schlacht von Fleurus, Episode aus der Schlacht bei Friedland, Einnahme der Smalah Abdelkaders (gest. von Cottin), Schlacht an der Alma, Uebergang über den Mincio, Straßenkampf in Magenta (mehrere derselben in Versailles); außerdem eine Anzahl jener sittenbildlichen Scenen rührenden oder scherzhaften Inhaltes: „Les pénibles adieux", „La ronde de nuit", „La réprimande", „Les dernières volontés" u. s. f. Noch im Salon von 1865 bekundete sich seine ungeschwächte Kraft in dem „Cuirassier zu Waterloo" und dem „Defilé nach dem Siege". In der Galerie der lebenden Maler im Palast des Luxembourg finden sich von ihm: Uebergang über das Guadarramagebirge unter Anführung Napoleon's (im spanischen Feldzuge), und eine Revue unter dem Kaiserreich.

Gegen die realistische Wahrheit der Erscheinung und die Freiheit der malerischen Behandlung, wie sie neuerdings einige Soldatenmaler des zweiten Kaiserreiches — z. B. Protais — namentlich im Genrebilde bewähren, muß die etwas trockene und gebundene Weise Bellangé's allerdings zurückstehen. Aber er ist nicht mit Unrecht eine Zeit lang populär gewesen, da er hinter der Uniform die Saiten der menschlichen Brust anzuschlagen, im Soldatenleben den tieferen Inhalt gemüthlicher Empfindungen zu fassen wußte.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Albert Zimmermann** in Wien hat vor Kurzem den Karton zu einem 11 Fuß hohen Landschaftsbilde vollendet, welches die Walpurgisnacht aus Goethe's „Faust" darstellt und für die Galerie des Freih. v. Schack in München bestimmt ist. Es bildet ein Glied in der Kette landschaftlicher Faustdarstellungen, mit denen sich der Meister schon seit längerer Zeit beschäftigt und welche wohl im Laufe der nächsten Jahre der Vollendung entgegenreifen werden. In Komposition und Stimmung des Bildes ist der Moment mit allen seinen dämonischen Schauern auf großartig edle und ergreifende Weise zur Anschau gebracht. Faust und Mephisto haben, von dem Irrlicht geführt, einen jener Mittelgipfel erreicht,

„Wo man mit Erstaunen sieht,
Wie im Berg der Mammon glüht."

Die Gluth des Mammonberges bricht links im Hintergrunde hinter den „Felsennasen", die da „schnarchen", die da „blasen" mit unheimlichem Glanz hervor. Rechts dagegen steigt soeben „die unvollkommene Scheibe des rothen Monds mit später Gluth heran." In der Mitte zwischen diesen beiden in kämpfender Beleuchtung dämmernden Perspektiven erhebt sich aus dem felsigen Grund eine riesige Fichte, durch deren sanft gebogenes Geäst der Sturmwind rast. Neben ihr, weiter zur Rechten im Mittelgrunde, sieht man den „Felsensee", aus dem die Hexenzunft in gräßlicher Verschlingung emporsteigt. Ganz im Vordergrunde ist Alles von wildem Gestrüpp und unheimlichen Thiergestalten erfüllt. Man erkennt in jedem Zuge der Komposition die Worte des Dichters wieder. Ein sorgfältiges Studium, bis in's Kleinste auf die wirkliche Natur gegründet,

durchdringt das Ganze, ohne daß deßhalb der poetischen Stimmung und dem einfachen, großen Styl Eintrag geschehen wäre. Da die koloristische Wirkung, wie nicht zu zweifeln, den Eindruck des Werkes noch steigern wird, so dürfte die berühmte Galerie des Freih. v. Schack ohne Zweifel in diesem Bilde eine ihrer schönsten Zierden erhalten.

*** Oberbaurath Rösner** in Wien hat für eine neue Kathedrale zu Diakovar in Slavonien ein Projekt ausgearbeitet und kürzlich im österreichischen Museum zur Ausstellung gebracht, welches die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde lebhaft beschäftigte. Der Bau ist, wie mehrere andere frühere Werke Rösner's, im romanischen Styl und zwar mit vorwiegend lombardischer Charakteristik projektirt und spricht, bei ziemlich kleinen Verhältnissen, durch eine solide und reiche Behandlung der gewählten Stylweise an. An der Westseite des dreischiffigen Langhauses steigen zwei schlanke Thürme mit kegelförmigen Helmen empor, auf der Vierung erhebt sich ein zierlicher Kuppelbau. Die Oberwände sind von Rundfenstern durchbrochen. Unter dem Chor liegt eine geräumige Krypta. Für das Innere ist eine reiche polychrome Dekoration figürlicher und ornamentaler Art projektirt. Die Kosten trägt der Bischof und das Kapitel von Diakovar. Mit der Fundamentirung des Baues wird noch dieses Jahr begonnen.

Arthur Stevens hat vom Könige der Belgier den Auftrag erhalten, auf den vier Wandfeldern seines Privatkabinets die vier Jahreszeiten darzustellen, und zwar in vier Frauenbildern, die in der gegenwärtigen Modetracht erscheinen sollen.

Die zwölf prächtigen Handzeichnungen von J. Schnorr v. Carolsfeld zu den Hymnen des Homer, welche den Hauptgewinn der Kunstlotterie zur Erbauung des Künstlerhauses in Dresden bildeten, sind in den Besitz des Kunsthändlers Aloys Apell in Dresden übergegangen.

Römerbauten in Köln. Der Dombaumeister Voigtel hat kürzlich die Fundamente eines mit der alten Römermauer in Verbindung stehenden und zum Theil mit in die Fundamente des Domes eingebauten Befestigungsthurmes frei legen lassen. Durch eine in der Höhe des jetzigen Straßenpflasters der Trankgasse liegende Thür war derselbe zugänglich; damit und mit den, bei Fundamentirung eines an der Burgmauer befindlichen Hauses aufgefundenen Bauresten, läßt sich nunmehr der Lauf der alten Stadtmauer genau angeben.

Die Restaurationsarbeiten an den Kirchen St. Maria am Kapitol und Groß St. Martin in Köln sind auch während der Wintermonate rüstig vorgeschritten. In erstgenannter Kirche wurden die Holzwände hinter den Chorstühlen auf beiden Seiten des Chorumfangs weggenommen und eine Steinbrüstung in der Art des übrigen rund laufenden Steingitters angebracht. Eine zweite Treppe zum Eingange in die Krypta wurde im nördlichen Kreuzflügel, ganz in derselben Weise wie im südlichen Kreuzflügel angebracht. Mit Herstellung der Südseite des Mittelschiffs hat man den Anfang gemacht. Im nördlichen Seitenschiff wurden drei Fenster erneuert. Die Ausmalung des Chors ist vollständig beendet. An der Kirche Groß St. Martin ist man seither mit Herstellung des Mauerwerks am Hauptthurme beschäftigt gewesen, welche Arbeit indeß noch nicht ganz vollendet ist.

Von dem Augenarzt Dr. Mooren in Düsseldorf ist dem Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe die Summe von 2000 Thlr. mit der Bedingung, von den Zinsen derselben augenkranke Künstler zu unterstützen, übergeben worden.

Personal-Nachrichten.

Professor Karl Blaas in Venedig wurde als Professor der allgemeinen Malklasse an die Wiener Akademie versetzt.

Der Maler Rudolf Hertzberg, bisher als Zeichenlehrer an der Ritterakademie zu Brandenburg angestellt, wurde zum Inspektor der Berliner Akademie der Künste ernannt.

Der Maler Holzapfel in Paris, dem die Ausstellungsjury d. J. zwei Bilder anzunehmen verweigerte, hat sich einer Nachricht der Kölner Ztg. zufolge in Verzweiflung darüber das Leben genommen.

Dem Bildhauer Josef Gasser in Wien wurde vom Kaiser von Mexiko das Ritterkreuz des Guadeloupe-Ordens verliehen.

Gottfried Kinkel in London wurde vom Schweizerischen Bundesrath an Stelle Lübke's zum Professor der Kunstgeschichte am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Von der Göthestiftung zu Weimar geht uns Nachstehendes zur Veröffentlichung zu:

An die deutschen Bildhauer.

Unter Bezugnahme auf unsere Bekanntmachung vom 25. Oktbr. 1863 und in Gemäßheit der bestehenden Satzungen bringen wir Folgendes zur öffentlichen Kenntniß:

I. Von der am 28. August v. J. hier abgehaltenen General-Versammlung der Theilnehmer der deutschen Göthestiftung ist der im Jahre 1863 ausgeschriebene Preis von eintausend Thalern für ein Originalwerk der Historienmalerei, darstellend „die Bedrängniß des Menschen durch das Element", auf Grund einstimmigen Gutachtens des Kunstverständigen-Ausschusses dem Historienmaler Hermann Wislicenus hier zuerkannt worden. Die Mitglieder des Kunstverständigen-Ausschusses waren die Herren Direktoren Schnorr v. Carolsfeld zu Dresden und Steinle zu Frankfurt a. M., die Herren Bildhauer Bläser zu Berlin und Brugger zu München und Herr Historienmaler Genelli hier.

II. Von der gedachten General-Versammlung ist zur nächsten im Jahre 1868 erfolgenden Preis-Ertheilung wieder eine Prämie von eintausend Thalern für ein Skulpturwerk, und zwar für „ein Relief über den Eingang eines Kunst-Museums" ausgesetzt worden.

Die Bedingungen der Konkurrenz, zu welcher wir die deutschen Bildhauer einladen, sind folgende: 1) die Bildfläche des Reliefs soll einen Halbkreis einnehmen, dessen Durchmesser (Basis) zehn Fuß Leipziger Maß beträgt und es sollen nur Gipsabgüsse vollständig ausgeführter Modelle zugelassen werden. Der Gegenstand der Darstellung ist der Wahl des Künstlers überlassen. 2) Das mit dem Preise gekrönte Werk wird Eigenthum der deutschen Göthestiftung. Das Recht der Reproduktion und Vervielfältigung verbleibt dem Künstler. 3) Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 31. Juli 1868 frachtfrei an den unterzeichneten Vorstand einzusenden. Jede derselben ist mit einem Motto zu versehen, welches auf einem versiegelt beizufügenden, den Namen des Künstlers enthaltenden Blatte sich wiederholt findet. Die Rücksendung der Arbeiten, welche den Preis nicht erhalten, erfolgt auf Kosten der Göthestiftung aber auf Gefahr des Künstlers an die zu bezeichnende Adresse. 4) Der Preis wird auf Grund eines von dem zu erwählenden Kunstverständigen-Ausschusse nach absoluter Stimmenmehrheit abzugebenden Gutachtens von der am 28. August 1868 stattfindenden General-Versammlung der Theilnehmer der deutschen Göthestiftung zuerkannt. 5) Die Zuerkennung des Preises wird unter Benennung der Mitglieder des Kunstverständigen-Ausschusses zur öffentlichen Kenntniß gebracht. 6) Die Zahlung des Preises erfolgt durch den unterzeichneten Vorstand.

Weimar, den 26. April 1866. Der Vorstand des geschäftsführenden Vereins der deutschen Göthestiftung: Dr. Heerwart, Finanzrath. Dr. Schöll, Oberbibliothekar. Schuchardt, Direktor. Dr. Frommann. Böhlau, Verlagsbuchhändler.

In Kiel hat sich ein Komité von Kunstfreunden gebildet, welches in Verbindung mit dem Schleswig-Holsteinischen Kunstverein im Laufe des Sommers eine Verloosung von Gemälden, Aquarellen und Skulpturen zu veranstalten beabsichtigt. Der Zweck dieses Unternehmens ist hauptsächlich dahin gerichtet, den Kunstsinn in den Herzogthümern zu wecken und zu fördern. Beim Ankauf der zur Verloosung kommenden Kunstwerke sollen vorzugsweise einheimische Künstler berücksichtigt werden. Es sollen 8000 Loose à 8 ß ausgegeben werden.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit.** Berlin, den 24. April. Außer literarischen Neuigkeiten (Katalog Rothplez mit Photographien; v. Wilmowsky, römische Villa zu Nennig; J. Meyer, Gesch. d. modernen französischen Malerei; W. Lübke, Vorschule zum Studium der kirchlichen

Kunst) lag vor: das durch Herrn Suermondt mitgetheilte, in der Gegend von Maestricht aufgefundene Siegel des Jan van Eyck; ein Facsimile der einzigen von Murillo bekannten Radirung: der h. Franciscus in Entzückung vor dem Kreuze; eine Photographie nach einem Portrait Winckelmann's von Angelica Kauffmann, das sich in Zürich befindet. — Herr Geh.-Rath Waagen hielt einen Vortrag über französische Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts, unter Vorlegung von zum Theil nicht publicirten lithographischen Reproduktionen. Er erläuterte die Wichtigkeit dieser kleinen Kunst, welche, besonders in Frankreich sehr kultivirt, den Entwicklungsgang der großen Malerei stets begleitet habe und bei der systematischen Zerstörung, der die Werke der letzteren großentheils zum Opfer gefallen, häufig die Lücken in unserer Kenntniß ausfüllen müsse. Specieller ging er auf die unter den Auspicien des Duc de Berry blühende Miniaturmalerei und auf Jean Fouquet von Tours ein, dessen Schule durch die von Fontainebleau verdrängt wurde.

+ **Nationalgalerie in Berlin.** Die Häuser zwischen der Ostfront des neuen Museums und dem davor liegenden Spreearm, bereits seit langer Zeit in den Besitz des Museums übergegangen, werden jetzt abgetragen, um der an dieser Stelle zu errichtenden Nationalgalerie Platz zu machen. Bekanntlich haben die Kammern die Baugelder noch nicht votirt, und es ist in den Vorberathungen von den Abgeordneten die Absicht ausgesprochen worden, kein Geld zu bewilligen, wenn das neue Gebäude nicht entsprechende Räume zur Aufstellung sämmtlicher im Staatsbesitz befindlichen Kartons von Cornelius enthält. Da nun zugleich der Gedanke aufgetaucht ist, den Camposanto nach einem modificirten Plane zu vollenden, wodurch ein Theil der Kartons seiner ursprünglichen Bestimmung entgegengeführt werden würde, so dürfte die ganze Angelegenheit, zumal bei den jetzt bevorstehenden unruhigen Zeiten sobald nicht zu einem sichern Abschluß gedeihen. Indeß verlautet, daß der König bereits eine Specialkommission, bestehend aus dem Generaldirektor der K. Museen Geh.-Rath von Olfers, geh. Oberregierungsrath Knerck, Oberhofbaurath Strack und Baurath Erbkam, mit den Vorarbeiten zum Bau beauftragt habe.

Kölnisches Museum. Neue Erwerbungen. In jüngster Zeit erwarb das Museum eine Landschaft, Castell Gandolfo, von Oswald Achenbach für einen sehr hohen, doch der Trefflichkeit des Werkes angemessenen Preis. Zum Geschenk erhielt dasselbe von dem Bankierhaus J. D. Herstatt die vom Prof. Mohr in Marmor ausgeführte Büste Michel Angelo's, ein Kunstwerk, das mit Recht viel Bewunderung findet.

Galerie Rothpletz zu Aarau. Von dem Besitzer dieser kleinen, aber gewählten Sammlung ist vor Kurzem ein Katalog derselben veröffentlicht, der wegen seiner ausführlichen Nachrichten über die einzelnen Gemälde für Kunstfreunde und Kunstforscher von hohem Interesse ist. Einen besonderen Werth erhält das Verzeichniß durch die beigegebenen Photographien, welche eine Anzahl der vorzüglichsten und für die photographische Reproduktion am besten geeigneten Gemälde wiedergeben. Unter diesen bemerken wir eine h. Barbara von Simon Memmi, dem Zeitgenossen Giotto's, in Tempera gemalt, sodann die dem Rafael zugeschriebene sog. Bella Visconti, eine h. Barbara von Martin Schongauer, eine Beweinung Christi von Matth. Grunewald, zwei Porträts, die dem jüngeren Holbein zugeschrieben werden, eine Landschaft von Everdingen und ein Seestück von Willem van de Velde. Die kunstgeschichtlichen Daten des Katalogs sind leider nicht überall nach den neuesten Forschungen berichtigt.

Die Bremer Kunstausstellung (Norddeutscher Cyklus) hat ein sehr befriedigendes Resultat geliefert. Die stattgefundenen Verkäufe ergaben einen Gesammtertrag von 17,000 Thalern. Für die Verloosung wurden 17, vom Kunstverein zu Bremen 2, von Privaten 75, im Ganzen 94 Gemälde angekauft.

Professor Rud. Marggraff in München, der Verfasser des neuen Katalogs der dortigen alten Pinakothek, ist gegenwärtig damit beschäftigt, die Augsburger Galerie zu katalogisiren und hat neuerdings von der bayerischen Regierung die Erlaubniß erhalten, auch von der Schleißheimer Galerie ein beschreibendes Verzeichniß anzufertigen.

Die Galerie des Königs der Belgier, welche eine ansehnliche Reihe von Werken zeitgenössischer Künstler enthält, ist neuerdings mit drei hervorragenden Gemälden bereichert worden. Das eine, von Ingres herrührend, stellt den von einem Knaben geleiteten Homer dar; das andere, ist ein Werk Gallaits, die Grafen Horn und Egmont in Begriff den Kerker zu verlassen, um zum Tode geführt zu werden; das dritte, ein Genrebild von Stevens, stellt eine junge Dame der höheren Stände dar, welche ihrer Freundin einen Besuch abstattet.

Der kolossale vergoldete Herkules, welcher im Jahre 1864 unter den Trümmern des Theaters des Pompejus zu Rom aufgefunden wurde, ist seit kurzem in der Rotunde des vatikanischen Museums aufgestellt. Der Kunstenthusiasmus und die Neugierde hatte in den ersten Tagen nach der Ausstellung einen solchen Andrang von Menschen veranlaßt, wie er seit Jahren in den Räumen der vatikanischen Galerie nicht stattgefunden.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 5.
Christus am Kreuz von Albrecht Dürer. — Fortsetzungen. — Chronik.

Dioskuren. Nr. 14—18.
Die Gemäldesammlung des Baron von Schack in München, von Ernst Förster. — Studien zur Charakteristik bedeutender Künstler der Gegenwart: Aug. Fischer. — Die Pariser Weltausstellung von 1867. — Catalogue de la collection Rothpletz, von Ernst Förster.

Gazette des Beaux-arts. 1866. April. Mai.
Artistes contemporains: H. Leys, par P. Mantz (illustrirt.) — A. Bachet, Recherches de documents d'art dans les archives de Mantoue. Documents inédits concernant la personne et les oeuvres d'Andrea Mantegna — Grammaire des arts et du dessin. III Peinture (7. article) par Ch. Blanc (illustr.) — Galichon, de quelques eaufortes et dessins de Paul Potter (illustr.) — Ph. Burty, Jean Fouquet. — A. Bachet, Pierre Paul Rubens, son séjour en Italie et son premier voyage en Espagne d'après ses lettres et autres documents, tous inédits (illustr.) — Vallet de Viriville, Notice sur quelques manuscrits précieux sous le rapport de l'art (XV. siècle) (illustr.) — Ph. Burty, les eaufortes de M. Henry Leys. —

Chronique des arts. Nr. 139. 141. 142. 143.
Vente de la collection du Comte de Ch. — Pierre Delestre, cartier à Paris. — Vente Janzé. — Vente Castellani. — Exploration de la Palestine. — Vente Boittelle. — Règlement pour les medailles à donner à l'exposition des Beaux-arts à Paris. — Vente Roussel. — Vente Baroilhet. — Nouvelles etc.

Grenzboten. Nr. 18.
Photographie und Kunst in ihren Wechselbeziehungen.

Ueber Land und Meer. No. 28, 30 und 31.
Ludwig Knaus. (Mit Porträt.) — Malerbiographien X. Turner. (Mit Illustrationen.)

Unsere Zeit. 1866. Nr. 8.
Revue der bildenden Kunst.

L'Illustration. Nr. 1206.
Hippolyte Bellangé. (Mit Porträt.)

Revue de deux mondes. 1866. 1. Mai.
Taine, Venise et la peinture venitienne.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Alten, F. v., Versuch eines Verzeichnisses der Werke und Entwürfe von Asmus Jacob Carstens. gr. 8. Oldenburg, Stalling. 10 Sgr. (Der Ertrag ist der würdigen Bezeichnung des Grabes von A. J. Carstens gewidmet.)

Lübke, W., Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters. Fünfte Aufl. Mit 170 Illustr. gr. 8. Leipzig, E. A. Seemann. 1 Thlr. 18 Sgr.

Meyer, Dr. Julius, Geschichte der modernen französischen Malerei. I. Abtheilung. Mit Illustr. gr. Lex.-8. Ebenda. 2 Thlr. 12 Sgr.

Woltmann, A., Holbein und seine Zeit. I. Band. Mit 31 Holzschnitten und einer Photolithographie. gr. Lex.-8. Ebenda. 3 Thlr. 20 Sgr.

Crowe & Cavalcaselle, A new history of painting in Italy. Vol. III. gr. Lex.-8. London, Murray. 21 Sh.

Delaborde, H., Mélanges sur l'art contemporain. Paris, J. Renouard.

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Ferd. Schauß (Berlin): Porträt des Frl. Desirée Artôt (Lebensgröße). — F. Randel (Berlin): Porträt des verstorbenen Generals v. Barner, als Obrist vor seinem Regiment. —

*

Max Schmidt (Berlin): Angler im Schilf. — Ludw. Pietsch (Berlin): Illustrationen zu Fritz Reuter's Roman: „Ut mine Stromtid." — E. Radtke (Berlin): Männl. Porträt (Daubitz). — H. Sietze (Berlin): Vor dem Gewitter. — A. Sukkert (Berlin): Gebirgssee im Salzburgischen. — E. Thiele (Berlin): Interieur einer ostpreußischen Strandkirche. — Golz (Berlin): Ansicht des Seebades Norderney. — Emil de Cauwer (Berlin): Architektur von Gent.

II. **Karfunkel's Centralausstellung.** H. Eschke: Morgen nach einem Sturm; Dämmerung auf dem Meere (Motiv von Ostende); Ostseestrand bei Diewenon. — Karl Hummel: Ansicht der Mühlberger und Wanderslebener Gleiche, von der dritten, der Wachsenburg, aus gesehen. — Th. Martens: Eichen zu Ivenack in Mecklenburg. — Rich. Burnier: En route; in der Umgebung der Kapelle. — O. v. Thoren: Ungarische Ochsendiebe. — Ed. Ender: Shakespeare liest seinen Macbeth am Hofe der Königin Elisabeth von England. — L. Loeffler: Der polnische Feldherr Czarnecki nimmt Abschied von seinem Pferde. — Ludw. Hartmann: Ruhe beim Waldwirthshaus. — Otto Doerr: Die spinnende Frau; der Betteljunge. — Wördle: 12 Ansichten von Stätten des heiligen Landes (Kreidezeichnungen). — Landschaften von Otto Preß, Jul. Schoeneck, Schlicht, Breitbach, Brandes, Douzette.

Bei demselben: Separat-Ausstellung zum Besten des Künstlerwitwenfonds. A. Jebens: Porträt der Sängerin Fräulein Orgény. — Oskar Begas: Porträt der Sängerin Frau Pauline Lucca. — Reinhold Begas: Venus und Amor, Marmorgruppe (vrgl. die Berliner Correspondenz). — Carl Schick: Loreley; heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten.

IV. **Lepke's Kunsthandlung.** H. Salentin: Heimgang von der Taufe. — Ed. Hildebrand: Tropenlandschaft. — Osw. Achenbach: Messe bei der Ernte; Olivenernte bei Salerno. — L. Hermann: Holländischer Hafen. — Pettenkofen: Schlechter Weg. — de Loose: Spitzenklöpplerinnen. — R. Henneberg: Des Mohren Liebeserklärung. — Landschaften von A. Leu, A. Flamm, T. B. Klombeck, G. Engelhardt.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Marmorstatue des Feldmarschalls Fürsten Johann Liechtenstein (1760—1836) für die Ruhmeshalle des Wiener Arsenals, von Vincenz Pilz. — Entwürfe zu Einrichtungsstücken für die Kirche zu Sexard in Ungarn, vom Architekten Petschnigg. — Vier Porträtbüsten (darunter die Donizetti's) von Carl Ritter v. Wertheimstein (geb. zu Wien 1844, gest. daselbst 1866). — Marmorbüste der Kaiserin Maria Theresia von F. X. Messerschmidt (1737—83). — Marmorbüste der Erzherzogin Hildegarde († 1864) von Schönfeld. — Entwürfe für die Kathedrale zu Diakovar in Slavonien vom Oberbaurath und Professor Rösner. — Entwürfe für den Neubau des adeligen Kasino's am Kolowratring in Wien vom Architekten Hasenauer. — Schöne Cinquecento-Cameen mit gleichzeitiger Goldfassung, Privateigenthum. — Autographirte Vorbilder für Flachornamente, nach Mustern der Stoffsammlung des Museums und eigenen Originalen gezeichnet und auf Stein übertragen von Friedr. Fischbach, Druck von Weigel. — Zeichnung eines in der Markuskirche zu Venedig befindlichen Bronze-Kandelabers, von Karl König.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Mathilde Esch (Wien): „Mährische Alterthümer", in Besançon durch die Medaille ausgezeichnet. — G. Seelos (Wien): „Parthie aus dem Dorfe Tyrol", „Der Bau der Brennerbahn bei Kardaun". — Fr. Amerling (Wien): „Weiblicher Studienkopf". — O. Knille (Berlin): „Kinder, von einer Hexe gefangen", „Fra Angeliko da Fiesole malt im Kloster S. Marco". — J. Raffalt: „Herbstabend". — Rud. Alt: Aquarelle. — J. Danhauser: „Spielende Kinder". — C. Rahl: Porträt (das letzte vollendete). — Andr. Achenbach (Düsseldorf): „Straße von Catania mit den Cyklopenfelsen in der Ferne". — A. Guillemin (Paris): „Nach der Jagd". — Bernh. Fiedler (Triest): Aquarelle. — Ed. Ender (Wien): „Der einsame Zecher". — H. van Hove (Brüssel): „Holländische Küche". — George August Mayer (Wien): Porträt. — Georg van Haanen (Köln): „Dom". — Remi van Haanen (Wien): Landschaft. — Joh. Scheuren (Düsseldorf): „Schafe". — F. G. Waldmüller: „Bettelnder Knabe" (Aus des Meisters Nachlaß). — Fr. Moos (Wien): Frühlingsblumen und Herbstblumen. — C. Marko: „Ideale Landschaft", „Römische Landschaft". — P. C. Comte (Paris): „Die Lautenspielerin". — Gust. Gaul (Wien): Porträt des Sängers Roger. — C. Rottmann: Landschaft. — J. Danhauser: „Der Augenarzt". — Rob. Ruß (Wien): „Motiv bei Salzburg". — G. Raab (Wien): Porträt. — Ed. Hildebrandt (Berlin): „An den Ufern des Ganges (Benares)", „Ein Abend in den Tropen". — Fr. Heimerdinger (Hamburg): „Miez auf der Anricht". — Fr. Heinrich (Wien): Aquarell. — E. Peßler (Wien): „Kind Horn". Poetische Erzählung von Fr. Rückert, in bildlichen Darstellungen. — Fr. Gauermann: Schimmel im Stalle", „Pferd im Freien". — W. v. Kaulbach: „Italienerin". — Jos. Selleny (Wien): „Der Dom von Segovia". Chromolithographie nach Fr. Eibner in München, Druck von Reiffenstein und Rösch. — Die Konkursskizzen von V. Pilz, Widnmann und Kundtmann für das Wiener Schubert-Monument.

III. **Verein zur Beförderung der bildenden Künste.** (Aelterer Kunstverein.) Aug. Schäffer: „Motiv an der Westküste von Helgoland". — Ed. Lichtenfels: „Alt-Aussee". — Jos. Lauer: „Stillleben und Blumen". — Fr. Friedländer: „Nach der Lotto-Ziehung". — Ludw. Halauska: „Motiv am Kochelsee in Baiern. — Fr. X. Petter: „Blumenstück. — Rud. Alt: „Häusergruppe in Innsbruck". — Ant. Altmann: „Hof im Hause des Theophrastus Paracelsus".

IV. **Kunsthandlung von P. Kaeser.** Caraud (Paris): „Ludwig XVI. in seiner Schlosserwerkstätte". — Phil. Wouverman: „Reiterscene". — S. Ruysdael: Große Landschaft mit Bäumen. — A. v. Ostade: „Geschlachtetes Schwein, in einer Scheune aufgehängt".

Münchener Ausstellungskalender.

I. **Kunstverein.** K. von Enhuber: grau in grau gemalte Kompositionen zu M. Meyr's Erzählungen aus dem Ries. — Fr. Schrotzberg (Wien) Portrait der Kaiserin von Oesterreich. — H. Hobbach: ein Geldforderndes Mädchen mit einem Affen. — K. Rhode: der Liebling. — F. Schlesinger: der Kaminkehrer ist da. — W. Rögge: Gretchen am Spinnrad. — F. Schwörer: badende Kinder. — M. von Wurmb: der Besuch im Kloster. — L. Voltz: zwei Pferde. — Fries: Villa Doria in Albano; Capri, bei Rom. — J. Nörr: Ein Sonntag auf Frauenchiemsee. — Steffan: Motiv aus dem Rhonethal. — F. X. v. Hofstetten: Partie bei Fischbach. — K. Ebert: aus der schwäbischen Alp. — H. Heinlein: ein Mittag am Lech. — A. Bach: auf der Pußta. — L. Böscher: an der Gerlos im Zillerthal. — Ludw. Lange: Bucht von Krissa. — Chr. Mali: Verona. — M. Neher: St. Veit auf dem Hradschin in Prag. — F. Jodl: vier Landschaften und Stadtprospekte in Aquarell. — Fr. Dinger (Düsseldorf) Stich nach Bottchers „Rosen auf den Weg gestreut". H. Hirt: ein trauerndes Mädchen, Statuette in Marmor. — Zwei Projekte für das Parlamentsgebäude im Haag von H. Hügel und Ludw. und E. Lange.

II. **Verein für christliche Kunst:** Schraudolph: der heilige Ulrich, Oelgemälde. — Fortner: Kartons zu einem Glasgemälde, Anbetung der heiligen drei Könige. — Velsburrg: der heilige Simon Stock, Karton zu einem Altargemälde. — J. Frank: Karton zu den Fresken der Philippinercongregation zu Postyn in Posen. — Fr. Hellweger: Karton für den Hochaltar von Brunnecken. — J. Scherer: Karton zu einem Glasgemälde für das Johannisspital in Bonn. — M. Feyerle: bemalte Holzstatue einer Madonna. — Saver: vier Reliefs. — Hofmann: der heilige Benno, bemaltes Holzrelief. — G. Fleischmann: zwei Engel eine Hostie anbetend; Gemälde.

Rudolf Lang's permanente Kunstausstellung in Basel hat in ihrer ca. 300 Gemälde haltenden Galerie folgende Meister vertreten:

Aeltere Meister.

Hs. Holbein: „Männliches Porträt" (Büste). — D. Teniers: „Ruhe in Egypten" (seltene Komposition; auf Kupfer gemalt und mit der Unterschrift des Meisters und der Jahreszahl 1664 versehen). — P. Wouverman: „Pferdemarkt". — P. van Hoogh: „Lesende Frau". — Schule Raphael's: „Porträt von L. da Vinci im Greisenalter". — Vignali: „Büßende Magdalena". — B. Luini: „Christus

und Petrus als Fischer" (Speisung). — Velasquez: „Fischer". — Mabuse: „Maria mit dem Kinde." — Palamedes: 1) „Tischgesellschaft"; 2) „Wachtlokal". — Rafael Mengs: „Dessen Porträt". — Bon. Peters: „Marine". — Lingelbach: „Reiterscene". — Rugendas: „Scharmützel."

Neuere Meister.

Leopold Robert: „Räuber auf der Wacht". — A. Böcklin: 1) „Weiblicher Studienkopf"; 2) „Faun mit Amsel"; 3) „Abendgedanken"; 4) „Quelle des Frühlings". — B. Vautier: „Bauernhochzeit" (Skizze). — J. J. Koller: „Thierstück". — v. Muyden: „Mutter mit Kind". — A. Calame: „Einige Oelstudien nach der Natur." — Diday: „Desgleichen". — Morel Fatio: „Marine". — Rottmann: „Epidaurus". — Zimmermann: „2 Landschaften". — Bodemann: „Waldparthie mit Kühen". — B. Stuber: 1) „Wallenstädtersee"; 2) „Chiemsee"; 3) „Parthie aus dem Jura". — A. Jenny: „Schweizerlandschaften".

Das VI. (Juni-) Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 1. Juni ausgegeben. Inserate für Nr. 12 der Kunstchronik finden bis zum 28. Mai Aufnahme.

Von dem in meinem Verlage erschienenen umfänglichen und kostspieligen Werke:

Gailhabaud's, J., Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von **Frz. Kugler** u. **J. Burckhardt** herausgegeben von **L. Lohde**, Architect und Professor am Königl. Gewerbe-Institute zu Berlin. 400 Tafeln und über 90 Bogen Text. 4 Bände. gr. 4⁰. 1852.

habe ich, um dessen Anschaffung zu erleichtern, eine

Neue wohlfeile Ausgabe in 40 Heften.

veranstaltet, und deren Preis bei Abnahme des Ganzen

auf 40 Thaler Courant

gestellt, während das Werk früher 100 Thaler kostete.

Abnehmern der frühern Ausgaben des Werkes, in resp. 200 Lieferungen oder 80 Heften, denen an ihren Exemplaren Abtheilungen fehlen sollten, stehen davon noch zu Diensten, so weit der Vorrath reicht, und werden auch deren Preise mit angemessenem Nachlass berechnet.

Gleichzeitig habe ich den Preis des ebenfalls in meinem Verlage früher erschienenen Werkes:

Herculanum und Pompeji. Vollständige Sammlung der daselbst entdeckten und zum Theil noch unedirten Malereien, Mosaiken und Bronzen. Gestochen von **H. Roux ainé**, mit erklärendem Text herausgegeben von **L. Barré**. Deutsch bearbeitet von Dr. **A. Kaiser** und **Hermann H.** 1841. 6 Bände. Imp.-Octav. 740 Tafeln Abbildungen,

auf 12 Thlr. Courant

(anstatt 42 Thlr.)

ermässigt, und werden auch von diesem Werke, so weit der Vorrath reicht, einzelne Lieferungen oder Abtheilungen der frühern Ausgaben noch abgegeben und angemessen berechnet.

Alle Buch- u. Kunsthandlungen nehmen Bestellungen an.

Hamburg, 1866.

[46] **Joh. Aug. Meissner's Verlag.**

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen: [47]

Genelli, Bonav.: „Raub der Europa.“ Nach dem Originalgemälde in der Galerie des Freiherrn v. Schack in Linienmanier gestochen von **Johann Burger** in München. Stichgrösse: Höhe 10¼", Breite 2' 5½" rh.

Abdruck mit der Schrift, weiss Papier . . à Rth. 6. —
Abdruck vor der Schrift, chin. Papier . . à Rth. 10. —
Nummerirter Abdruck: Epreuve d'artiste.
Chines. Papier . . . . à Rth. 12. —

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an auf die bei **J. Engelhorn in Stuttgart** erscheinende

Gewerbehalle

1866.

15,000 Auflage.

Reiche Sammlung von Ornamenten und Abbildungen aller Gegenstände der Kunstindustrie mit ausführlichen Detailzeichnungen in natürlicher Größe und Anweisungen für die Praxis.

Der interessante, lehrreiche und dabei leicht verständliche Text, sowie die eleganten Zeichnungen machen die **Gewerbehalle** zu einer Beratherin für die **Werkstatt**, wie für das **Atelier**, für die **Fabrik**, sowie für den **Kunstfreund**. Die Jahrgänge 1863, 1864 u. 1865 werden, so lange der Vorrath reicht, zum Subscriptionspreise abgegeben.

Jährlich 12 Lieferungen: à 7½ Sgr. = 24 Kr. südd. = 45 Nkr. = 85 Cents. [48]

Die Gemälde-Ausstellung in Kiel

wird dieses Jahr am 1 Juli eröffnet und dauert 4 Wochen. Einsendungen werden unter den wiederholt bekannt gemachten Bedingungen rechtzeitig erbeten.

[49] **Das Directorium des Kunstvereins.**

Commissions-Verlag von **Aloys Apell**, Kunsthändler in Dresden: [50]

Die Madonna mit der ein Opfer bringenden Venetianerin, umgeben von den Heiligen Johannes, Paulus und Hieronymus. Nach Tizians Gemälde der k. Galerie in Dresden in Linienmanier gestochen von **E. Büchel.** gr. qu. fol. 6 Thlr.; chin. 7 Thlr.; vor d. Schrift 12 Thlr.; épreuve d'artiste 24 Thlr.

Ein so eben erschienener, durch Reinheit des Grabstichels und treue Wiedergabe des prachtvollen Originales sich auszeichnender und ebensowohl für die Mappe als zum Zimmerschmuck eignender klassischer Stich des verdienstvollen Künstlers.

Pabst Julius II. Kniestück. Nach Raphael gestochen von **M. Steinla.** Fol. 2 Thlr.; vor aller Schrift 4 Thlr. Letzte Arbeit des berühmten Stechers.

Macbeth. Nach J. Koch radirt von **G. Busse.** qu. Fol. 1 Thlr.

Apollo unter den Hirten. Nach J. Koch radirt von **G. Busse.** gr. qu. Fol. 1 Thlr. 15 Sgr.

La Madre Vergine, parecchi Santi e la famiglia Pesaro. Nach Tizians herrlichem Altargemälde der Kirche de' Frari in Venedig in Linienmanier gestochen von **Ant. Viviani.** Imp. Fol. 20 Thlr.; vor der Schrift (offene Schrift) 30 Thlr.

Sacra famiglia con vari Santi. Nach dem Hauptgemälde des Paul Veronese in der Akademie der schönen Künste zu Venedig in Linienmanier gest. v. **Ant. Viviani.** Imp. Fol. Vor der Schr. (offene Schr.) 30 Thlr.

Die beiden letzteren trefflichen Stiche bilden Gegenstücke zu Tizians Mariä Himmelfahrt von Nat. Schiavoni.

Eine **reichhaltige Niederlage** von ausgezeichneten [51]

Kunstmalereien auf Porzelan (nach berühmten und beliebten Galeriebildern alter und moderner Kunst, in allen vorkommenden Grössen, zu den mannigfachsten, geringen und höheren Preisen und aus verschiedenen Porzelanmalerei-Ateliers) ist wieder assortirt in der Hofkunsthandlung von **L. Sachse & Co. in Berlin.**

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder**, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [52]

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8 9) zu richten.

1. Juni.



Nr. 12.

Inserate

à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

An unsere Leser.

Mit dem nächsten (Juli-)Hefte beginnt die „Zeitschrift für bildende Kunst" ihr zweites Halbjahr, ebenso das Bleiblatt „Kunst-Chronik" mit der Nr. 13, welche am 15. Juni erscheinen wird.

Obwohl die Zeitumstände der Entwickelung und dem Aufblühen unseres Unternehmens nicht günstig waren, so hat dasselbe doch soweit Bestand gewonnen, daß wir hoffen dürfen, auch die kritischen Zeiten, die über Deutschland und Oesterreich hereingebrochen sind, glücklich zu überstehen. Der Kreis unserer Mitarbeiter und Leser hat sich bis jetzt noch von Woche zu Woche erweitert und auch die Theilnahme ausübender Künstler hat sich der Zeitschrift in dankenswerther Weise mehr und mehr zugewandt.

Die nächsten Hefte werden nach Inhalt und Ausstattung das rüstige Fortschreiten der Zeitschrift bekunden. Von den bereits eingesandten und noch zugesagten Beiträgen heben wir heraus:

Der Spion. Bild und Text von **Th. Horschelt.** — Rembrandt's Christus, die Kinder segnend. Nach dem im Besitze des Herrn Suermondt befindlichen Gemälde radirt von Flameng. Mit Text von **W. Bürger.** — **W. Lübke,** Das eidgenössische Polytechnikum, erbaut von G. Semper. Mit Abbildungen. — **Max Jordan,** Julius Schnorr von Carolsfeld. Mit Abbildungen. — J. W. Schirmer als Radirer. Von **J. Vollweider.** Mit Radirung. — Castelfranco und die Familie des Giorgione. Von **H. Reinhardt.** Mit Abbildung. — **A. Teichlein,** M. v. Schwind's Fresken im neuen Opernhause zu Wien. Mit Radirung und Holzschnitt. — Enhuber's Scenen aus dem Ries. Mit einer Radirung; Text von **Melchior Meyr.** — **H. G. Hotho,** Ueber eine altniederländische Madonna der Suermondt'schen Galerie. Mit Abbildung. — Das Associationsprincip in der Aesthetik. Von **Th. Fechner.** — Eine Tischplatte, componirt von Theodor Grosse, besprochen von **M. Jordan.** Mit Abbildung. — E. Meissonier. Von **O. Mündler.** Mit Abbildungen. — A. J. Wiertz. Von **Ed. Fetis.** — Neureuther's Entwurf zum neuen Polytechnikum in München. Von **Julius Meyer.** — Schinkel als Maler. Von **A. Woltmann.**

An die Kunstanstalten, Kunstvereine u. s. w. richten wir die Bitte, uns ihre geschäftlichen Mittheilungen mit thunlichster Beschleunigung zugehen zu lassen, da wir denselben stets in so ausgedehnter Weise, wie es der Raum der „Kunst-Chronik" gestattet, eine Stelle einräumen. Da das Beiblatt schon jetzt eine so starke Verbreitung (Aufl. 2200) hat, wie noch kein deutsches Kunstblatt bisher erreichte, und da dasselbe sich mehr und mehr zu einem Centralorgan für den gesammten Kunstverkehr ausbildet, so liegt es im eigenen Interesse der Betheiligten, dem ausgesprochenen Wunsche nachzukommen.

Die Postabonnenten werden gebeten, ihr Abonnement zu erneuern. Die Buchhandlungen liefern die Fortsetzung ohne Weiteres, sofern dieselbe nicht abbestellt wurde.

Die Drugulin'sche Kupferstichversteigerung in London.

(Termin: 12. Juni.)

Zum Kriegführen, sagt Montecuculi, gehören drei Dinge: „Geld, Geld und wieder Geld." Zum Kupferstichsammeln auch, aber es müssen noch drei andere dazukommen, Sachkenntniß, Geschmack und Benutzung des günstigen Moments. Ein solcher bietet sich gegenwärtig, da in London eine von den Sammlungen zur Versteigerung gelangen soll, wie sie im Laufe eines Menschenalters kaum einmal zum Vorschein kommen. Wir sprechen von der bekannten Drugulin'schen, deren Besichtigung als Ganzes den Kunstfreunden nur noch einmal vergönnt ist, indem die Auktion schon den 11. Juni beginnt. Auf die Originalstiche und Radirungen der älteren Meister beschränkt, enthält sie auf diesem Gebiete nur Vorzügliches, sowohl was die Auswahl der Blätter, als auch was die exceptionelle Schönheit der Abdrücke betrifft. Eine kurze Uebersicht hervorragender Nummern des Katalogs wird einen Begriff von dem Uebrigen geben: 3 Aldegrever: Johann von Leyden; 23, 24 Zoan Andrea: Ornamente; 25 Anonymer Meister um 1450: St. Georg, Metallschnitt von großartiger Zeichnung und Komposition (Unikum); 26 Anonymer Meister um 1450: St. Christoph (Unikum); 58 Meister mit dem Anker: Christus und die Ehebrecherin; 40 Baccio Baldini: das jüngste Gericht (das Originalblatt, von welchem selbst in der Quandt'schen Sammlung nur die römische Kopie vorhanden war); 45 Barbari: Heilige Familie; 48 Beauvarlet: die Folge der Geschichte der Esther, vor aller Schrift; 59, 60 B. Beham: Kaiser Karl V. und Ferdinand I.; 74 Berghem: die drei Kühe, 75 der Diamant, in den ersten Plattenzuständen; 95 Bocholt: St. Johannes; 98 — 104 die seltenen Radirungen von P. Boel; 109 F. Bol: der Astrolog, unbeschriebener Aetzdruck; 111 S. a Bolswert: Le Christ à l'éponge, in erstem Druck; 118—122: Andreas Both; 156 Brosterhuisen: die Landschaftsfolge complett; 158—162 Callot: die großen Kriegsübel, das Parterre de Nancy, die Ballspieler, der Jahrmarkt der Madonna dell' Imprunetta; 164 J. Campagnola: St. Johannes; 178 An. Carracci: der Christus von Caprarola in erstem Druck; 189—206 Claude Lorrain; 212 C. van Dalen: die Meisterstücke; 237 — 65 die Drevet; 267 — 73 C. Dujardin: erste Drucke; 274 Dürer: Adam und Eva; 276 die Passion; 279 — 88 Marien; 295 St. Eustachius; 313 die Kriegsleute; 317 Ritter, Tod und Teufel; 321 — 28 Dusart: die seltensten Blätter des Meisters; 331 — 573 Portraits von und nach A. van Dyck, in ersten Drucken; von seinen eigenen Radirungen allein schon neun vor aller Schrift; 587 — 90 vier Blätter von dem Meister E. S. v. 1466; 591 — 601 Aetzdrücke von Everdingen; 619, 20 das vollständige Werk von J. Fyt; 606 Meister Gherardo: Christus von Engeln angebetet, erster Druck; 650 — 72 H. Goltzius, dabei sein eigenes Portrait, die Pieta vor der Jahreszahl, Leicester ꝛc.; 673 das Werk von H. Goudt; 676—79 Grateloup; 690, 91 W. de Heusch: der Ziegenhirt, und der Esel bei den Ziegen; 697—702 R. van den Hoecke; 705 — 968 W. Hollar, gegen 1000 Blätter, dabei sämmtliche Hauptblätter, sogar 37 Blätter der Muscheln; 999, die Versuchung Christi von dem Meister L. Cz.; 1001 die Bambocciaden von M. Laroon; 1005 Lautensack: das Wiener Turnier, vor der Schrift; 1019 — 32 L. van Leyden, dabei das große Ecce Homo, der Magdalenentanz ꝛc.; 1034 — 42 Hauptblätter von J. Livens; 1049 J. Lutma: der große Obelisk; 1052 Mair von Landshut: La banderolle presentée (in Marshall's Auktion mit Lst. 58 bezahlt); 1054 — 64 Mantegna's Hauptblätter; 1066 das vollständige Werk von Martß de Jonghe; 1069 Augustus und die Sibylle von dem Meister der Sibylle; 1070 St. Georg von dem Meister [Monogramm] (in Camberlyn's Auktion mit 1550 Frcs. bezahlt); 1071 St. Georg von dem Meister der Liebesgärten; 1080 — 82 fünf Landschaften von C. Mattue; 1083 — 89 die schönen Kostümblätter von Jsr. v. Mecken; 1090, 91 reiche Ornamente von demselben; 1092 J. van der Meer: das ruhende Schaf; 1093 Mocetto: die Verläumdung nach Apelles; 1096 — 1105 B. Montagna; 1106 — 15 J. Muller; 1118 Na Dat: Maria und Anna; 1119, 20 das Werk von H. Naiwincx; 1121 — 83 R. Nanteuil (Pomponne, Colbert, Evelyn, Steenberghen ꝛc.); 1184 — 86 fünf Blätter von G. Neyts; 1187, 88 Nicoletto da Modena: die Strafe der bösen Zunge und die Entführung der Europa; 1189 Nielloplatte mit der Anbetung der Könige, auf Silber; 1190 — 1203 Niellen; 1204—30 A. van Ostade (Aetzdrücke und erste Zustände besonders von Hauptblättern): 1231 C. de Passe: die Navigatores; 1244 G. Pencz: Erstürmung von Karthago; 1246 A. Pollajuolo: die Gladiatoren; 1258 — 61 P. Potter: Pferde und die Hirtenstücke; 1265 — 94 M. A. Raimondi: (der Kindermord mit dem Tannenbäumchen und die Wiederholung ohne dasselbe; Maria mit dem Fisch; Lucretia; Kleopatra; Alexander läßt die Bücher des Homer verschließen; der Triumph; das Quos ego u. s. w.); 1296 — 1506 ein reiches Werk von Rembrandt, in den frühesten Plattenzuständen und zum Theil von unvergleichlicher Schönheit; dabei die große Flucht nach Egypten; das Hundertguldenblatt (japan. Papier); das große Ecce Homo; die drei Kreuze; St. Franciscus in der Landschaft, zwanzig von den Landschaften; über zwanzig Porträts, unter denen Ephraim Bonus, J. C. Sylvius im Oval; der Goldwäger, Bürgermeister Six ꝛc.; 1507 Renesse: der Charlatan; 1508 Ribera: Don Juan de Austria; 1518 J. H. Roos: die Folge der Schafe und Ziegen; 1520 Derselbe: die Hirtin; 1521 Rosa da Tivoli: die fast ein-

zige große Landschaft; 1528—1609 die Hauptblätter von Rubens und den gleichzeitigen Stechern nach ihm; 1615—25 H. Saftleven: die Jäger, der große Baum, die Elephanten, die große Ansicht von Utrecht; 1630—37 G. F. Schmidt: J. Law und Elisabeth v. Rußland vor der Schrift; Mounsey, Mignard rc.; 1638—57 M. Schongauer Anbetung der Könige, Flucht nach Egypten, die Versuchung des Antonius, die St. Jakobsschlacht u. A.; 1666 Th. Stoop: die Pferde, und Cromwell als Seiltänzer; 1684—86 D. Teniers; 1687—89 J. Thomas von Ypern; 1693—95 sechs Landschaften von L. de Vadder; 1715, 16 H. Verboom: der Weiler, Aetzdruck und das verfallene Schloß, ein Unikum, früher in Verstolks' Sammlung; 1720—32 E. Vico; 1734—63 C. Visscher, dabei Seltenheiten ersten Ranges, wie Coppenol und Vondel vor der Schrift; Cromwell, W. de Ryck, A. D. Wynius (der Pistolenmann); 1765—71 S. de Vlieger, dabei sämmtliche Hauptblätter; 1772—75 G. van Vliet: Loth und seine Töchter, Isaak und Esau u. A. in ersten Drucken; 1785—98 Einzelblätter und Folgen von A. Waterloo, dabei auch vier Aetzdrücke und das höchst seltene Blatt W. suppl. 137; 1808—26 A., J. u. J. H. Wierx; 1827—32 J. G. Wille: Abdrücke vor der Schrift; 1837—44 M. Zasinger; 1845 der Matrosenaufruhr von Zeeman; 1852 M. Zündt: die Ansicht von Grodno, vor der Schrift; 1853, 54 Zwott, der Meister mit der Weberschütze: die Gefangennehmung Christi und der große Calvarienberg.

Als Anhang ist von Nr. 1855 bis 2010 eine Auswahl von Schwarzkunstblättern aus den ersten funfzig Jahren der Kunst beigegeben; sie weist Namen auf wie Almeloveen, von dem jetzt zum ersten Male ein Schabkunstblatt zum Vorschein kommt; J. Bickart (1864—67), B. Block (1869—71); E. Dusart (1891—1905, meist Blätter von größter Seltenheit und zum Theil noch unbekannt); Th. C. v. Fürstenberg (1911—14), H. Gascar, N. W. van Haeften (1918—21); J. C. Le Blond (1933, 34, Maria mit dem Kinde, und die egyptische Maria, in Farbendrucken); der Meister mit den gekreuzten Ankern; J. van der Nypoort, H. Quiter (1951—53); Prinz Rupert von der Pfalz (1955—61); Ludwig von Siegen (1968, 69), letztere Nummer seine ersten Schritte zur Erfindung der neuen Kunst enthaltend, und wahrscheinlich Unikum; J. van Somer (1974—79); J. Thomas von Ypern (1983—88); W. Vaillant (1991—98); N. Verkolje (2000—2006).

Die Auktion wird elf Tage währen; leider sind von dem glänzend ausgestatteten Katalog nur wenige Exemplare nach Deutschland gekommen; doch werden diejenigen, welche sich besonders dafür interessiren, bei den bedeutenderen Kunsthändlern Einsicht davon nehmen können. — Ueber das Resultat der Auktion berichten wir später.

Pariser Versteigerungen.

Paris, den 18. Mai.

= Die am Schlusse der Pariser Korrespondenz, im I. Hefte der „Zeitschrift", ausgesprochene Vermuthung, daß die dießjährigen bedeutenderen Versteigerungen denen des vorigen Frühjahres in Bezug auf glänzenden Erfolg wohl schwerlich gleichkommen und den hochgespannten Erwartungen der Besitzer nicht entsprechen würden, hat sich leider nur zu sehr bewährt. Mindestens die Hälfte der seit Januar abgehaltenen öffentlichen Verkäufe gehört in das Kapitel der bittern Enttäuschungen — für das Publikum zunächst, dann für die Verkäufer. Der B. F. Bericht von Ende März hat bereits über ein derartiges verfehltes Unternehmen strenges Gericht gehalten. Heute bin ich in dem Fall, Ihnen zu jenem wahrheitsgetreuen Bilde mehr als ein Seitenstück vorzuführen, wobei meine Aufgabe sein wird, die Farben eher herabzustimmen und auf den Vorfall ein milderndes Streiflicht fallen zu lassen. Der Leser begreift ohne Mühe das Schwierige und Kitzliche eines solchen Berichtes, zu dem nur das Bewußtsein der vollkommensten Unparteilichkeit und Wahrhaftigkeit den Muth geben kann. Die Vertreter des hochadelichen Hauses V. R. hatten sich entschlossen, die hauptsächlichsten Bilder ihrer Sammlung, mit Ausnahme einiger Familienporträte, im Frühjahr unter den Hammer zu bringen, und hatten zu dem Ende den ganzen Winter hindurch sich mit Vorkehrungen beschäftigt, hatten in Stadt und Land zu zu ihrer Vor-Ausstellung geladen, hatten von der Gutmüthigkeit Ihres gewöhnlichen Pariser Korrespondenten zu erlangen gewußt, daß er für die italienische Abtheilung der Sammlung insbesondere in die Schranken trat, und hatten schließlich sich die Genugthuung verschafft, in jedem Pariser Blatt von einiger Bedeutung, ja sogar in auswärtigen Organen der Presse die Sammlung auf eine alles billige Maß überschreitende Weise angepriesen zu sehen. Unselige Verblendung! Die gehoffte Wirkung schlug in das absolute Gegentheil um. Das Publikum, trotz oft gemachter Erfahrung auf's höchste gespannt, fand sich, bei der überwiegenden Masse des Mittelmäßigen oder doch wenig Ansprechenden bitter getäuscht, ja geradezu beleidigt durch die Zumuthung, sich wie ein unmündiges Kind lenken zu lassen: durch eine natürliche Reaktion ward Alles und Jedes mit unbarmherziger Strenge in's Auge gefaßt, und schließlich das Ganze in Bausch und Bogen verworfen. Nichts half es, daß von den angekündigten zehn Bildern des Lieblingsmalers Greuze wenigstens die Hälfte erweislich ist, die übrigen zum Theil gefällige Bilder der französischen Schule waren. Man fand, daß auch die Greuze seiner spätesten Zeit angehörten, daß sie weder durch glückliche Wahl der Darstellungen, noch durch Erhaltung glänzten, und mit einem Worte: die Sammlung ward in den Bann der öffentlichen Mei-

nung gethan. Ist ein solcher Bann einmal ausgesprochen, dann tritt das Phänomen ein, daß, im geraden Gegensatz zu einer Auktion, welche die Mode in ihren Schutz nimmt, welcher der Mann von Welt, der vermögende Liebhaber sich zur angenehmen Pflicht macht seine Betheiligung zuzuwenden, jeder sich möglichst zurückzieht und kaum wagt frei und offen ein Gebot zu thun, aus Furcht einerseits angeführt, andererseits verlacht zu werden. Eine solche Versteigerung schleppt sich dann, mit gelähmten Flügeln, durch eine oder zwei Nachmittagssitzungen (vacations) durch, nothdürftig zu Ende geführt und unter der allgemeinen Theilnahmslosigkeit der Zuschauer erliegend. Wer etwas mit sich nach Hause nimmt, hat es um den halben Preis erreicht, wer mit leeren Händen davon geht, wünscht sich ebenfalls Glück; was irgend Gutes die Sammlung barg, ist, da ein annehmbarer Preis nicht zu erreichen war, zurückgekauft worden. Der Besitzer, so zu sagen auf demselben Punkt angelangt, wo er vor der Versteigerung gestanden, fällt aus dem Himmel seiner Erwartungen unsanft zur Erde, um eine geträumte Tonne Goldes ärmer, um eine Erfahrung reicher, und schwört — doch freilich etwas spät, — er werde sich sobald nicht wieder fangen lassen. Von den Tagesblättern, aus denen so laute Trompetenstöße nach allen Himmelsgegenden ergangen, rührt sich keines mehr; die Kunstblätter, die sich Versteigerungsberichte zur besondern Aufgabe machen, schweigen aus Rücksicht und in einer gewissen Rathlosigkeit; und ein Ereigniß das acht Tage lang alle Kunstkreise, ja darüber hinaus die Pariser Welt beschäftigt hatte, sinkt spurlos unter in jenes tiefe Meer der Vergessenheit, dessen Brausen über jedes Tagesereigniß einer großen Stadt sich hinwälzt. — Der Vollständigkeit halber greife ich nun etwas zurück und erwähne noch einiger Versteigerungen, die in der zweiten Hälfte des März stattgefunden: zunächst, (16. März) die Bildersammlung des russischen Staatsrathes Kosloff, welche den Vortheil genießt, in Dr. Waagen's Buch über St. Petersburg aufgeführt und kurz beschrieben zu sein, die aber, im Lichte des Hotel Drouot gesehen, den gehegten Erwartungen nicht entsprach, und keine namhaften Preise aufbrachte. — Fünf Tage später Versteigerung des Hausrathes und der kleinen Gemäldesammlung des berühmten Seemalers Th. Gudin. Abermals bittere Enttäuschung des Eigenthümers, der einen Raphael zu besitzen glaubt, schließlich aber, wahrscheinlich durch die Gleichgiltigkeit des Publikums zur rechten Zeit gewarnt, von der öffentlichen Versteigerung absteht. — Unmittelbar darauf Verkauf des zweiten Theils der Sammlung Sigismund Radziwill. Von dieser ehemals reichen; fürstlichen Sammlung blieben nur noch Trümmer übrig. Das Beste war schon vor Jahren nach Paris und London verkauft worden. Zwei Canaletti (Bernardo Bellotto), Ansichten von Pirna, wurden gegen 6000 Fr., eine bewundrungswürdige Landschaft des größten Poeten in dieser Gattung, des Nicolas Poussin ward mit 6600 Fr. weit unter ihrem Werth bezahlt. — Am Schluß des Monats Vente Daigremont — Bilder aller Schulen und Handzeichnungen — die Ueberbleibsel einer großen Sammlung mit vielen geträumten Schätzen, diesmal nach dem Tode des Eigenthümers unter den Hammer gebracht. Erwähnung verdienen nur einige Niederländer: Adr. van Ostade; Adr. van de Velde, Seeufer bei Scheveningen; Jak. Ruysdael; Wynants; Jan Steen; endlich ein interessantes, bezeichnetes Bild von Ant. Waterloo mit Figuren von A. van der Velde, vom J. 1663, verkauft für 3280 Fr. — Einer weit größeren Gunst und allgemeineren Theilnahme erfreute sich die Versteigerung welche Signore Castellani, einer der Söhne des bekannten römischen Goldarbeiters und Antiquars veranstaltete, und die aus antiken und mittelalterlichen Bronzefiguren, Thongefäßen, Marmorarbeiten u. s. w. bestand. Eine reizende kleine Figur aus gebranntem Thon, junge Frau, ein Musikblatt in der Hand haltend und singend, von Luca della Robia oder einem Zeitgenossen (50 cent. hoch) wurde für 8100 Fr., die kleine (32 cent. h.) Erzfigur einer Pomona für 7200 Fr. und eine mit Triptolemos und anderen eleusischen Gottheiten verzierte Hydria, 1826 bei Nola ausgegraben, und von Inghirami, K. O. Müller, Gerhard und A. beschrieben, für 7600 Fr. verkauft. — In der zweiten Hälfte des April nun drängen sich die Versteigerungen dermaßen, daß auch dem entschlossensten Liebhaber der Muth sinkt und dem Referenten die Geduld ausgeht. Es ist als ob Kunstwerke nur dazu da wären, um verkauft zu werden! Wunderbar aber ist, daß schließlich mit wenigen Ausnahmen Alles sich verkauft, alles wieder einen Platz oder ein Plätzchen findet, Gutes wie Schlechtes, Kunstvolles wie Werthloses. Eine solche Ausnahme aber machte Vente Cottini, die Versteigerung einer Sammlung, deren Besitzer abermals zu den Glücklichen gehört, die man mit den Namen „Träumer“ bezeichnet, die überall Meisterwerke sehen, die ihre Murillo's, Rubens', Greuze's, Velasquez', etc. etc. nach Dutzenden zählen und in dieser süßen Täuschung verharren bis an ihr Ende, sofern sie sich nicht der entscheidenden Probe des öffentlichen Aufgebotes aussetzen. So der arme M. C., dessen Meisterwerke mit Mühe einige Hunderte erreichten, oder aber um gar keinen Preis Abnehmer fanden! — Ganz anders verhielt es sich mit der Sammlung Boittelle (des ehemaligen Polizeipräfekten jetzt Senators). Seit wenigen Jahren gebildet, ausschließlich aus Porträten und aus Genrebildern der französischen Schule und zwar des vorigen Jahrhunderts zusammengesetzt, ohne einen einzigen Namen von klassischer Bedeutung, ohne viel Rücksicht auf künstlerisches Verdienst entsprach diese Vereinigung anspruchsloser Mittelmäßigkeiten so vollkommen der Geschmacksrichtung und der Höhe der Anschauung heutiger Liebhaber, daß man eines großen und entschiedenen Erfolges sicher sein konnte. Die ächten Drouais fils, Lépicié, Demarne,

Boilly und Vallin wurden (und auch wirklich nicht ganz mit Unrecht) den C.'schen Tizians, Velasquez und Rubens' vorgezogen, und die 137 Bilder des Herrn Boitelle wurden mit 150,000 Fr. bezahlt. — Einige Tage vorher kam der künstlerische Nachlaß des M. Roussel an die Reihe, des Mannes der in Bezug auf Kunstgegenstände und Antiquitäten eine lange Folge von Jahren hindurch dieselbe Stelle eingenommen hatte, wie M. Laneuville in Bezug auf Bilder. Durch Laneuville's und Roussel's Tod verlor Paris im Laufe desselben Monats seine beiden ersten Experten. Roussel hatte vor etwa fünf Jahren schon seiner sehr bedeutenden Sammlung von Kunstgegenständen versteigerungsweise sich entäußert, seitdem aber wieder ununterbrochen gesammelt. Unter den 451 Nummern seines letzten Katalogs zeichneten sich besonders Gegenstände aus kostbarem Material aus, Säulen und Vasen von Porphyr und rosenrothem orientalischem Granit. Zwei solcher Säulen brachten 19,300 Fr., zwei Vasen von demselben Granit 19,100 Fr., zwei kleinere Säulenschafte mit vergoldeten Bronzeverzierungen 13,150 Fr.; eine Schale von persischem Lapis Lazuli in Gold gefaßt, brachte 6,500 Fr. (die 5% nicht eingerechnet). Die Versteigerung dauerte fünf Nachmittage und trug die Summe von 209,000 Fr. ein. — Der Vicomte de Janzé, einer der ältesten und eifrigsten Pariser Sammler hinterließ (nach dem Vorgange des Herzogs von Luynes) die bedeutendsten Stücke seiner Kunstsammlung der Bibliothek von Paris. Das Uebrige, bestehend aus Bildern, Kupferstichen, Handzeichnungen, hauptsächlich aber aus Marmor- und Bronze-Arbeiten, Medaillen und dergl. ward am 24 April u. folg. Tagen versteigert. Das Hauptsächlichste war eine Grablegung, erhabene Arbeit in Erzguß, von Andrea Riccio aus Padua, die für nahezu 7000 Fr. in die gewählte Sammlung des Malers Timbal überging.

(Schluß folgt.)

Das Széchenyi-Monument in Pest.

Pest, Anfangs Mai.

M. In den Räumen der ungarischen Akademie sind neunzehn Entwürfe für das Széchenyi-Monument aufgestellt, welche in Folge einer Konkurrenz, die im verflossenen Jahre ausgeschrieben wurde, zusammenkamen. An dieser Konkurrenz durften nur solche Künstler theilnehmen, die entweder in Ungarn geboren sind, oder sich dort niedergelassen haben. Unter den Künstlern, welche sich an der Konkurrenz betheiligt haben — Engel, Izsó, Tilgner, Baron Vay, Dunainsky, die beiden Kugler, Marschalko, Fárago, Benk, Benda, Schaffer, Sandhas — sind die verschiedensten Stämme Ungarns, Magyaren, Deutsche, Israeliten und Slaven vertreten. Das Resultat der Konkurrenz ist, wie voraus zu sehen war, kein günstiges. Unter den neunzehn Modellen ist keines, das zur Ausführung empfohlen werden könnte. Es ist der Platz zur Aufstellung des Monumentes kein günstiger; es ist in den Konkurrenzbedingungen manches enthalten, was hemmend einwirkte, und die Kunstzustände Ungarns sind nicht derart, daß man von der Ausschreibung der Konkurrenz ein besonderes Resultat erwarten konnte.

In Ungarn wird auf dem Gebiete der Bildhauerei so wenig gearbeitet, es ist so wenig Gelegenheit vorhanden, das zu lernen, was man zur Ausführung einer monumentalen Statue braucht, daß es ein Wunder gewesen wäre, wenn die Konkurrenz ein günstiges Resultat an das Tageslicht gefördert hätte. Mehrere von den Künstlern, welche sich an der Konkurrenz betheiligt haben, sind offenbar in den Grundelementen der Plastik nicht hinlänglich unterrichtet. Unter diesen Umständen hätte es, wenn man mit einiger Selbstkenntniß zu Werke gegangen wäre, gar nicht geschadet, wenn man einige der hervorragenden deutschen oder Wiener Künstler zur Theilnahme an der Konkurrenz eingeladen hätte. Aber unter den gegenwärtigen Umständen, wo nationale Abschließung von den österreichischen Künstlern außerhalb Ungarns das Losungswort des Tages ist, hat man die Geschichte des eigenen Landes ganz vergessen. Man hat das Beispiel des Königs Matthias Corvinus vergessen, der die mangelnde Kunstkraft Ungarns durch Herbeiziehung von Florentiner Künstlern ergänzte; die Lehren der Kunstgeschichte Ungarns in den Zeiten der Arpaden, wie in denen der Maria Theresia, auf die man sonst zurückzukommen-Gelegenheit nimmt, sind an der heutigen Generation spurlos vorübergegangen. Nur wenige hervorragende Kunstfreunde Ungarns haben den moralischen Muth, der Wahrheit die Ehre zu geben und zu erklären, daß man in Sachen der Kunst nicht Nationalitätspolitik machen kann. Ist doch der Versuch, auch die ungarische Kunst in nationale Formen zu schlagen, beim Bau des Redoutengebäudes gänzlich mißglückt. Man kann in der That nichts Kläglicheres sehen, als die Façade dieses Gebäudes, nichts den gebildeten Geschmack Beleidigenderes als das System der architektonischen Dekoration im Innern. Da sehen wir, wohin die Sucht, um jeden Preis originell und national zu sein, führt! Man möge doch nicht vergessen, daß die Kunst ihre erziehende Mission in einem Lande nur dann erfüllt, wenn sie die echte und wahre Kunst ist. Im Dienste der Tagespolitik erfüllt sie diese ihre Aufgabe nicht, sie hemmt vielmehr den gesunden Fortschritt der Nation in ganz entschiedener Weise.

Auch in den Konkurrenzbedingungen sind manche, welche hemmend einwirkten, doch diese sind sekundärer Natur. Die Hauptschwierigkeiten liegen in der Wahl des Platzes und in der Individualität Stephan Széchenyi's. Man kann einer Generation gegenüber, welche Széchenyi genau gekannt hat, die Gestalt nicht idealisiren; man muß das

Individuum möglichst individuell geben, man kann es nicht generalisiren. Nun wird aber Széchenyi als eine sehr nervöse Persönlichkeit geschildert, der im Leben das am meisten fehlte, was die Plastik vor Allem braucht, — Ruhe. Ein Mann, den niemand bei einer geistigen Arbeit sitzend sah, der stehend schrieb, sich unruhig bewegend sprach, dessen ruhelose Thätigkeit die Quelle seines Wirkens, die Ursache seines Leidens geworden, — einen solchen Mann plastisch darzustellen, ist eine schwere Aufgabe. Dieser ist der bedeutendste Künstler kaum gewachsen. Dazu kommt das moderne ungarische Kostüm, das an und für sich ebenso malerisch, wie unplastisch ist.

Alle diese Umstände lassen es sehr wünschenswerth erscheinen, daß man dem Künstler, welcher das Monument definitiv auszuführen haben wird, die volle Freiheit gestatten, ihn durch Bedingungen, — mögen diese das Alter Széchenyi's oder das Kostüm betreffen, — so wenig wie möglich binden muß. Der Künstler wird am besten wissen, ob die Gestalt Széchenyi's in jüngeren Jahren oder in seiner späteren Zeit, wo er vollbärtig mit nach rückwärts gestrichenen Haaren erschien, ob das heutige reiche Magnatenkostüm, das, sich wesentlich vom ungarischen Kostüm des 15. und 16. Jahrhunderts unterscheidend, modische Elemente in sich aufgenommen hat, oder ein ganz einfaches nationales Kostüm geeigneter ist, den nationalen ungarischen Heros des 19. Jahrhunderts plastisch darzustellen.

Eine Hauptschwierigkeit in der glücklichen Lösung des Monumentes bildet endlich der Platz, auf welchem das Standbild errichtet werden soll. Derselbe — 150 Klafter lang und an 70 Klafter breit — ist für ein einfaches Standbild, entsprechend dem Konkurrenzprogramme und den vorhandenen Geldmitteln, viel zu groß. Der Platz ist der Rahmen des Monumentes. Die Größe des Monumentes muß zu seiner Umrahmung in einem passenden Verhältnisse stehen. Ist das Monument im Verhältniß zu dem es umgebenden Raume zu groß, so verliert der Beschauer den richtigen Standpunkt; ist es zu klein, so verschwindet das Denkmal dem Platze gegenüber. In diesem Falle befindet sich das Széchenyi-Monument; es wird auf dem Platze verschwindend klein aussehen, wenn nicht für eine entsprechende Lösung der Dekoration des Platzes gesorgt wird. Es wäre den Männern, die der Durchführung des Denkmals in Pest sich mit patriotischer Hingebung angenommen haben, zu rathen, bevor sie an die definitive Lösung der Aufgabe schreiten, sich mit der Dekorirung des Platzes ernsthaft zu beschäftigen. Es sind mehrere Lösungen möglich, je nachdem man sich den Platz mit monumentalen Brunnen, oder Figuren, oder mit Bäumen geschmückt denkt. Man kann auch von der Idee eines einfachen Monumentes abgehen und letzterem eine räumliche Ausdehnung geben, die mit der Größe des Platzes harmonirt. Auch der Umstand, daß der Platz eine nach der Längendimension hin geneigte schiefe Ebene bildet, ist eine Schwierigkeit, welche die Lösung von der Hand eines erfahrenen Architekten verlangt.

Unter den ausgestellten neunzehn Modellen ist keines zur Ausführung zu empfehlen, keines der Art, daß durch eine Modifikation desselben ein Resultat zu erwarten wäre. Den Anforderungen der Plastik am meisten entspricht die Figur Engel's, eines erfahrenen Bildhauers. Der Gestalt fehlt aber alle Individualität; in dem Motive der Handbewegung liegt etwas weichlich-Sentimentales, das zur Art Széchenyi's gar nicht paßt. Izsó hat aus Széchenyi einen Helden gemacht, der eher einem verwegenen Führer aus der Arpadenzeit oder einem Heldenepos als einem Staatsmanne des 19. Jahrhunderts ähnlich sieht. Das Beiwerk, das Izsó der Figur an die Füße anlehnt, zeigt einen entschiedenen Mangel an Schule. Baron Vay hat drei Monumentsentwürfe ausgestellt, die sämmtlich den Typus eines Salonhelden an sich tragen. Die Porträtbüste Széchenyi's, die Vay ausgestellt hat, wird der frappanten Aehnlichkeit halber gerühmt. Dunainsky's Monumentsentwurf, mit vier allegorischen Sockelfiguren ist nicht talentlos, aber manierirt. Die meisten der anderen Figuren sind so unbedeutend, daß es Ihre Leser nicht interessiren würde, wenn ich in das Detail einginge. Sämmtliche Entwürfe zeigen einen großen Mangel an architektonischer Vorbildung, um mich so auszudrücken. Die Basen stehen weder zur Figur, noch zum Platze, auf den das Monument kommen soll, in Harmonie, und sind an und für sich ohne Schönheit in den Verhältnissen und Profilen. Die in dem Konkurrenzprogramme festgestellten Preise von 800, 400 und 200 Gulden Oest. W. wurden den Herren Engel, Izsó und Vay zuerkannt, zugleich aber bemerkt, daß keines der ausgestellten Modelle zur Ausführung zu empfehlen sei.

Als Anhaltspunkte dienten den Künstlern Porträts von Barabas, Daffinger, Einsle, Amerling. Das lebensgroße Porträt Széchenyi's von Amerling befindet sich im Besitze der ungarischen Akademie, und gehört zu den hervorragendsten Leistungen des Wiener Künstlers.

Korrespondenzen.

Prag, 11. Mai.

Krieg oder Friede? das ist die Frage, welche heute alle Zungen beschäftigt und begreiflicherweise jede andere in den Hintergrund drängt. Mit Besorgniß blicken namentlich die Künstler in die Zukunft, deren Erwerb zunächst durch den Kriegsausbruch bedroht ist. Müde der politischen Discussionen und Theuerungslamentationen, mit denen man zu Hause wie auf den Straßen geplagt wird, lenkte ich meine Schritte dem Saalgebäude der Sophieninsel zu, um in der dort arrangirten diessjährigen Vereins-

Kunstausstellung Kriegsgeschrei und Waffengerassel für einige Stunden zu vergessen.

Unwillkührlich ward ich zuerst durch Ed. Hildebrandt's neuestes Bild, welches ein hiesiger Kunstfreund bestellt hat: „Sonnenuntergang an der schottischen Küste" angezogen, ein Werk, welches die anerkannte Virtuosität des Meisters im vollsten Lichte zeigt. — Ein Gebilde völlig entgegengesetzter Art hat Haushofer in seiner großen Gebirgslandschaft: „Parthie aus der Ramsau" aufgestellt, eine reiche, in den großartigsten Linien gezogene Komposition. Da dieses Bild vielleicht das letzte des auf den Tod erkrankten Meisters sein dürfte, wird eine nähere Beschreibung nicht unwillkommen sein. Der Beschauer steht auf ziemlicher Höhe und sieht herab auf einen See, jenseits desselben ein verzweigter Kamm mit Gletschern, felsigen Vorsprüngen und zwischenliegenden Matten sich ausbreitet. Eine tiefe Schlucht, durch welche der aus dem See abfließende Bach in vielen Wasserfällen hinrauscht, bildet den Vordergrund, welcher, was bei Haushofer nicht immer der Fall, in meisterhafter Weise durchgeführt ist. Feierlich wie die umgebende Natur, ist auch die Luft, ein still sich zusammenziehendes, an den Felswänden aufstauendes Gewitter, welches die hintersten Höhen bereits umhüllt, während der Mittelgrund im Sonnenlichte erglänzt. So schön Farbe und Durchbildung, so korrekt die Zeichnung, liegt doch der eigentliche Werth des Gemäldes nicht in diesen Eigenschaften, sondern in der Anordnung des Ganzen und der tiefgegriffenen Stimmung. Obschon es beim ersten Anblick hart und sogar etwas abstoßend, stehen wir keinen Augenblick an, dieses Bild als Haushofer's beste Leistung und das erste Werk der Ausstellung zu erklären.

Unter den übrigen aus Prag stammenden landschaftlichen Beiträgen zeichnen sich die Waldparthien der Familie Pipenhagen, Vater und Tochter, durch feines Naturgefühl und Eleganz aus und dürfen unbedingt den trefflichsten Arbeiten angereiht werden. Soviel über diese stillwirkende Künstlerfamilie bekannt geworden, soll Pipenhagen, der Vater, von Berlin kommend, sich vor mehreren Jahren hier niedergelassen und ein der Kunst ferne liegendes Geschäft betrieben haben; durch Fleiß und ununterbrochene Naturstudien hat er sich sodann vom Dilletantenthum ohne alle Anleitung zu einem Landschaftsmaler ersten Ranges emporgearbeitet und auch seine Tochter zu einer tüchtigen Künstlerin herangebildet. — Würbs, durch seine sorgfältig ausgeführten Zeichnungen und Architekturen in weitesten Kreisen bekannt, hat in einem Gewittersturm ein recht lebendiges und ansprechendes Bild geliefert; Leopold Stephan, einer der genialsten aus der hiesigen Schule hervorgegangenen Landschafter stellte mehrere Ansichten von Gebirgsseen, darunter eine große Parthie am Gardasee, aus, die sich durch Farbenschmelz auszeichnen. Die gefälligen Arbeiten von Wenzel, Kraupa, Hawránek und Wehli dürfen nicht unerwähnt bleiben, hingegen lassen die Beiträge einiger jüngerer Künstler keine Fortschritte erkennen. Von auswärtigen Landschaftsmalern sind Genschow, v. Franke (Düsseldorf), Hoffmann (Rom), Alb. Zimmermann, Schleich und manche Andere durch bemerkenswerthe Leistungen vertreten.

Ein eigentliches Geschichtswerk war anfänglich gar nicht vorhanden, erst mit den Nachträgen langten aus Wien zwei Kompositionen an, bei denen der historische Titel nicht als beliebige Taufe erscheint. „Das Scherflein der Wittwe" von Franz Ruben ist ein im geschichtlichen Geiste gedachtes, glücklich angeordnetes und durchgeführtes Werk, welches sich in Bezug auf Gruppirung und Kolorit den altvenetianischen Meisterwerken nähert.

„Carl I. von England begegnet nach seiner Verurtheilung dem Oliver Cromwell" von Eichler in Wien enthält manches Gute, jedoch wird schwerlich ein Geschichtskundiger sich durch die Charakteristik der beiden Hauptpersonen befriedigt fühlen. Einige liebliche Darstellungen, darunter auch eine „Maria Heimsuchung" des in Rom weilenden Pragers F. Sequens, erheben sich nicht über das Gewöhnliche, noch weniger die römischen Studien von Schubert und einige andere historische Versuche zu denen wir auch die beiden Leonoren von Muhr rechnen.

Als Kuriosum mag auch ein Gebilde von drastisch-komischer Wirkung erwähnt sein, welches gegen Absicht des Verfassers jeden Beschauer zum Lachen zwingt: „Leukothea erscheint dem schiffbrüchigen Ulysses" von B. Sieburger in Prag. Ulysses liegt mit größter Bequemlichkeit auf einer breiten Welle, wie etwa ein wohlhabender Müssiggänger nach Tische auf dem Kanapee und betrachtet nun aus der Froschperspektive die Reize der ihres Schleiers entledigten Meergöttin, welche grade über seinem Haupte steht. Obscön, herzlich schlecht gezeichnet und womöglich noch schlechter gemalt, scheint dieses Bild nur zugelassen worden zu sein, damit es andern zur Folie diene.

Ziemlich die Mitte zwischen Geschichtsmalerei und Genre haltend, erregt und verdient der „Geiger von Gmünd" von Hendschel in Frankfurt a. M. die allgemeinste Aufmerksamkeit, ein durch Auffassung, Charakteristik und Helldunkel gleich ausgezeichnetes Werk. Unter den eigentlichen Genrebildern steht die Mutter mit Kindern von Rudolph Epp oben an: vorzügliche Gemälde, meist Szenen aus dem Familienleben, sehen wir von Riedmann, Pleschke, J. Miller, Bethke und noch von einigen zwanzig Künstlern, zumeist Münchnern. Die Flissen auf der Rast, von Steyowsky in Danzig, verrathen ein eigenthümliches Streben, indem der Maler absichtlich Farbe, Haltung und alle jene Hilfsmittel, welche andere Genremaler obenan stellen, verschmäht um durch Charakterzeichnung und Gruppirung zu wirken.

(Schluß folgt.)

München. Ende Mai.

S—t. Nicht oft können wir uns ähnlich interessanter Kunstvereinsausstellungen erinnern, als derjenigen, welche der Monat Mai gebracht hat. Ueber Enhuber's Kompositionen haben wir schon berichtet, außerdem aber verdient Adolf Oberländer wegen seiner humoristischen Kabinetsbildchen „vergebliche Vorlesung" und „Philisterglück" die rühmendste Erwähnung. Im Gegensatz zu so vielen Genremalern unserer Tage, welche Stoffe aufgreifen, die nicht völlig in der Sphäre der bildenden Kunst liegen, wobei dann ein Widerspruch zwischen Darzustellendem und Dargestelltem unvermeidlich bleibt, hatte der Künstler Situationen gewählt, die eine volle malerische Durchführung erlaubten und darum eine unmittelbar ergreifende Wirkung auf den Beschauer auszuüben im Stande waren. „Vergebliche Vorlesung" zeigt einen professormäßigen alten Herrn, der ohne Erfolg einen Bierseligen von der Wahrheit seiner Behauptungen zu überzeugen sucht; bei diesem Bilde traten die Schwächen des noch sehr jugendlichen Künstlers, insbesondere eine unsichere Zeichnung und eine blaue Farbe ziemlich störend hervor. Vollständig überwunden waren sie dagegen bei dem „Philisterglück", einer unübertrefflichen Darstellung eines Spießbürgers, der, nachdem er sich eine Cigarre angebrannt und ein Glas Bier zur Hälfte geleert hat, nunmehr vergnüglich seine Brille abwischt, um seine Zeitung mit Muße zu lesen. Die geistreiche Pinselführung erinnerte lebhaft an Teniers, das Kolorit an Brouwer. Wie wir hören, gedenkt der Künstler das letztgenannte Bild auch anderweitig auszustellen.

Eine andere bedeutsame Erscheinung waren Scheuchzer's Aquarellkopien der Rottmannschen Landschaften unter den Arkaden des Hofgartens. Der Künstler hatte sie noch unter der Leitung Rottmann's angefertigt. Zu bewundern war das Verständniß der stilvollen Zeichnung des großen Meisters und die liebevolle Sorgfalt der Ausführung, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß allzuschwere Töne den kleinen Bildern hier und da einen plumpen Charakter verliehen. Die Kopien sind um so wichtiger, weil die Originale mehr und mehr zu Grunde gehen und an manchen Stellen jetzt schon kaum noch die Intentionen des Meisters verrathen. — Der Magistrat und das Gemeindekollegium haben beschlossen, daß von den Konkurrenzplänen für das neue Rathhaus außer den bereits prämiirten noch fünf andere um je 400 Fl. angekauft werden sollten. Nach dem Gutachten der Kommission wurden hierzu ausersehen die Pläne der Architekten Lipsius in Leipzig, Poppe in Bremen, Hauberisser in Wien, des Stadtbau-Ingenieurs Zenetti und des Ostbahn-Ingenieurs Hügel von hier.

Der verdiente Kunstforscher von Hefner-Alteneck hat neuerdings zwei Werke begonnen, von welchen das eine, „Ornamentik für Kunst und Gewerbe" im Verein mit dem Baurath Petri herausgegeben vorzüglich zu praktischen Zwecken, Photographien nach geschmackvollen Ornamenten des köngl. Kupferstichkabinetes zu München darbietet. Preis für die Lieferung 4 fl. 12 X. Bis jetzt ist erst eine erschienen, welche die Namen Aldegrever, Peter Flötner, Israel von Meckenem, Joh. Theod. de Bry und Agostino Venetiano da Musi enthält. Das zweite Werk bringt in 12 Lieferungen, jede zu 6 kolorirten Blättern von 2 Bogen (Preis 7 fl.) Gegenstände des Luxus und des täglichen Gebrauches aus der Kunstkammer des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen; es kann als der vierte Band zu des Verfassers „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters" betrachtet werden. Auch hiervon ist erst eine Lieferung erschienen. Wenn von beiden Publikationen mehr Lieferungen vorliegen und einen umfassenden Ueberblick erlauben, gedenken wir ausführlicher darauf zurückzukommen.

Köln. Ende Mai.

A. S. Nach längerer, unerfreulicher Pause beginnen die Zusendungen zur permanenten Ausstellung des Kölnischen Kunstvereines wieder reichlicher zu strömen. Nicht alles Neue ist auch gut. Durch Rohheit des Machwerkes und Gemeinheit der Empfindung zur schärfsten Kritik geradezu herausfordernd sind z. B. die Bilder des Prof. Seibertz in München, namentlich Thekla und die Gräfin Terzky aus Schiller's Wallenstein, zwei Puppen, bei welchem es zweifelhaft bleibt, ob man sich eine schlechtere Zeichnung oder ein scheußlicheres Kolorit noch denken könne, als sie hier das Auge beleidigen. Nießen's Gemälde, (Herodias in zwei verschiedenen Exemplaren, Landschaften u. s. w.) zeigen den traurigen Irrgang einer ursprünglich edel angelegten Künstlernatur, die in ihrer ersten Entwickelung zu einem falschen Idealismus verleitet wurde und nun mit der Verbissenheit des verkannten Genies vorzugsweise an den Mängeln desselben hartnäckig festhält. Seine Porträtskizzen und Nachbildungen der Lionardoschen Apostelköpfe sind dankenswerthe Arbeiten. Das größte Interesse, selbst Aufsehen erregte aber das Werk Röting's: die Grablegung Christi. Röting, der bekanntlich erst in späteren Jahren von Dresden nach Düsseldorf übersiedelte, zählte hier nicht zu den hervorragendsten Größen. Man lobte seine männlichen Porträte (Arndt, Leutze, Lessing,) rühmte aber weniger die scharfe Charakteristik als die breite Behandlung und die natürliche Wahrheit der Farbe. Seine Leistungen im historischen Fache ließ man nicht recht gelten und selbst als Porträtmaler machte er in der letzten Zeit wenig von sich reden. Da tritt er nun mit einem Werke auf, das schon durch die in Düsseldorf ungewohnten großen Dimensionen auffällt, noch mehr aber durch das kühne Ueberschlagen hergebrachter Traditionen frappirt. Die ganze Breite des Vordergrundes nimmt der Leichnam Christi ein, außer einer leisen Neigung des Kopfes und eine geringen Senkung der Füße

in einer geraden Linie ausgestreckt. Hinter Christus kniet dem leidenschaftlichen Schmerze sich hingebend die Madonna, in schroffem Gegensatz zu Joseph von Arimathia, der beide Gestalten hoch überragend mit dem Salbgefäße im Arme die untere Gruppe mit stiller Theilnahme betrachtet. Zwei Frauen, welche sich der von oben beleuchteten Grabhöhle aus dem rechten Seitengrunde nähern, schließen die Figurenzahl ab. Rötings Bild hat in den wenigen Tagen, welche es in Köln ausgestellt ist, bereits den heftigsten Widerstreit der Meinungen hervorgerufen, begeisterten Lobspruch und herben Tadel in gleichem Maße gefunden. Aehnlich dürfte es demselben überall ergehen, da es entschiedene Vorzüge und nicht minder große Mängel besitzt. Um mit der Aufzählung der Mängel zu beginnen, so fehlt dem Werke die tiefere Einheit des Gedankens wie die feine Harmonie der malerischen Form. Der Christusleichnam mit der klagenden Madonna, das Motiv einer Pietà, fesselte offenbar zuerst und ausschließlich den Künstler. Erst als seine Kraft über der Verkörperung dieses Motives sich abgemattet hatte, erweiterte er den ursprünglichen Gegenstand zu einer Grablegung Christi. Man sieht dem Josephus wie den beiden klagenden Frauen im Hintergrunde deutlich an, daß sich Röting's Phantasie erst nachträglich mit ihnen beschäftigt hat und sie zu bloßen Nothfiguren gestaltete. Josephus, dessen Figur sich steil über der unteren Gruppe aufbaut, steht mit den Linien der letzteren in keinem Zusammenhange; von dem heftigen Affekte, welcher der Madonna in Bewegung und Gesichtszügen aufgeprägt ist, leitet kein natürlicher Uebergang zu dem stillen Ausdrucke des Mitgefühls in den beiden klagenden Frauen. Es fehlt dem Bilde sowohl die Abgeschlossenheit der Linien, wie die feine Abstufung der Empfindungen, und demgemäß zeigt auch die malerische Ausführung unausgeglichene Kontraste. Der Christusleib und die Madonna sind naturalistische Prachtstücke. Der Künstler hat sich durch eingehende Kadaverstudien auf sein Werk vorbereitet, und dennoch schließlich es verstanden, den häßlichen Eindruck eines todten Körpers zu mildern, die Aufmerksamkeit des Beschauers durch die energische Kraft der Schilderung von dem unangenehmen Stoffe abzulenken. Nicht minder ergreifend wirkt die packende Wahrheit in der Auffassung der Madonna. Kirchliche Eiferer haben dem Bilde gegenüber den Ausspruch gethan, dem Künstler sei es gelungen, das Göttliche des Vorganges aufzuheben. Nun weiß man, daß nach ihrer Ansicht Zeichnung, Kolorit, Form gleichgiltig sind, wenn nur bestimmte symbolische Anklänge nicht fehlen, die persönliche Eigenthümlichkeit des Malers nicht in den Vordergrund tritt. Sie fragen z. B. nicht nach dem Ausdrucke des gekreuzigten Heilandes, sondern suchen nur nach dem Adamsschädel am Fuße des Kreuzes. Ist dieser vorhanden, erkennen sie in dem modernen Werke die Abhängigkeit von einem mittelalterlichen Bilde, so sind sie vollkommen zufrieden gestellt. Daß Röting darüber hinausging, vor Allem auf psychologische Wahrheit bedacht war, verdient das größte Lob. Nur hätte der Ton, der in der Hauptgruppe angeschlagen wird, nicht bei dieser schon verklingen, sondern auch bei den andern Figuren festgehalten werden sollen. Daß dieses nicht stattfindet, daß Röting namentlich bei den klagenden Frauen in die Schablone religiöser Malerei zurückfällt, bildet einen Hauptmangel des Werkes. Mit einem Worte: Hätte der Künstler seine Aufgabe auf die Pietà eingeschränkt, so würde er ein in seiner Art vollendetes Gemälde geschaffen haben. Doch wären die Mängel des Bildes noch zahlreicher, wir müßten Röting dankbar sein, daß er den Muth gehabt, die konventionelle Manier der Düsseldorfer Schule kühn zu durchbrechen und die Wirkung seiner Werke auf Mittel zu bauen, vor welchen seine Genossen bisher scheu zurückbebten. Rötings Bild ist ein entschiedener Fortschritt in der gangbaren Düsseldorfer Kunstrichtung und wenn durch dasselbe in die Düsseldorfer Kreise der Geist der Unruhe, das Element des Wagens und Versuchens verpflanzt wird, wenn es Röting gelungen ist, seine Kunstgenossen auf den Werth einer plastischen Modellirung durch die Farbe, einer rückhaltslosen Lebendigkeit und scharfen Wahrheit in der malerischen Schilderung aufmerksam zu machen, so werden auch künftige Zeiten mit Achtung von ihm sprechen. Gegenwärtig haben wir nur den Wunsch, daß eine öffentliche Sammlung, etwa das Kölnische Museum, das jedenfalls bedeutende Werk als Eigenthum erwerbe.

Karlsruhe, Mitte Mai.

♂ Wie bereits gemeldet, haben die verschiedenen Städte des rheinischen Kunst-Vereins beschlossen, in diesem Jahre versuchsweise die alljährliche rheinische Ausstellung aufzugeben und an deren Stelle permanente Ausstellungen treten zu lassen.

In der ersten Abtheilung der für die verschiedenen, zu dem Verband gehörenden Städte bestimmten Werke der Karlsruher Permanenten (welch' letztere übrigens schon länger besteht) zeichneten sich einige Bilder von Munsterjelm, einem Schüler Gude's, sowie ein Architekturmotiv einer alten Stadt von C. Weißer in Karlsruhe vortheilhaft aus. Bei der zweiten Abtheilung war Prof. Descoudres mit einer „büßenden Magdalena" (Brustbild) und einem Damen- und Kinderporträt vertreten; dieselben besitzen eine durchsichtige, lockere Farbe und Behandlung, sowie sorgfältige Durchbildung. Von Canon in Karlsruhe war ein weibliches Porträt ausgestellt, das sich durch einen kräftigen und feinen Ton, sowie einfache wirksame Anordnung auszeichnet; und von Frl. v. Reck eine „Leonore" die sehr viel Frische und Weichheit der Farbe besitzt. Zu den Glanzpunkten dieser Ausstellung gehörten

einige Schirmer'sche Werke, die vor ihrer Versendung nach Amerika noch zur Ansicht gegeben wurden. Vier große Aquarelle oder Karton's: „das Kloster San Francesko im Sabinergebirge", „Römische Campagna", „Civitella" und „Felsenparthie". Diese vier Blätter halten nicht nur die Wirkung von Oelgemälden aus, sondern sie leuchten durch ihre Bestimmtheit und Energie der Form, sowie der entschiedenen, freskoartigen Farbe sogar noch vor jenen hervor. Am schönsten sind die beiden letztgenannten. Bei der „Römischen Campagna" herrscht Schirmer's Vorliebe für Baumnatur vielleicht etwas mehr vor, als für den Charakter der Campagna verträglich ist. Ferner befanden sich außer einigen Kohlenzeichnungen und kleinern Aquarellen nebst zwei vorzüglichen Skizzen und dem Gemälde „Waldausgang" noch eine „Italienische Abendlandschaft" von ihm ausgestellt, die sich zwar nicht durch Gluth und brillanten Abendeffekt, wohl aber durch Weichheit und einen wahrhaft elegischen Ton auszeichnet, der selten in solcher Harmonie und Kraft erreicht wird.

Die dritte Abtheilung brachte eine größere Landschaft von Prof. H. Gude in Karlsruhe „Leichenzug auf einem norwegischen Fjord", welche sehr fein, ernst und wirkungsvoll gestimmt ist, sowie hübsche kleinere Bilder von C. Roux in Karlsruhe, L. Sckell in München; G. Osterroht, J. Niellsen, H. Reichmann, W. Klose und J. Vollweider in Karlsruhe sowie J. Willroider in München.

Für die vereinigten Sammlungen der Bibliothek und der Alterthumshalle wird hier gegenwärtig ein großer Museumsbau ausgeführt, welcher in seiner Dekoration auch der Entfaltung der bildenden Künste Raum bieten wird. Ich werde darüber, sowie über andere im Werk begriffene Arbeiten gelegentlich Näheres berichten.

Vermischte Kunstnachrichten.

F. II. **Plastisches aus Wien.** Der Bildhauer Melnitzky hatte seine kolossalen Modellfiguren, deren wir kürzlich gedacht, vierzehn Tage lang auf der Aspernprücke in der Absicht aufgestellt, darüber das Urtheil des Publikums zu vernehmen und sich selbst über ihre Wirkung an Ort und Stelle zu vergewissern. Von den vier Allegorien des Ruhmes, Krieges, Friedens und Wohlstandes fand eigentlich nur die erstgenannte, eine edle Frauengestalt mit Lorbeer und Posaune, ungetheilten Beifall. An der stark vorgebeugten, zum Schwerte greifenden und gleichsam im Aufspringen begriffenen Gestalt des Krieges dagegen erregte namentlich die allzu derbe Rückenbildung einigen Anstoß. Die schwächste Seite des Künstlers dürfte die Behandlung der Gewänder sein. Er verstand es nicht, aus einer möglichst einfachen und massenhaften Drapirung die entsprechenden Vortheile für die Gesammtwirkung der Figuren zu ziehen. Namentlich in den unteren Parthien erfordern derartige sitzende Gestalten eine viel einfachere Behandlung der Gewandmassen, um die gehörige Wirkung zu thun. Besonders ungünstig erwiesen sich ferner die niedrigen Sockel der Figuren. Dieselben sind nämlich nicht auf den Brückenpfeilern, wie man erwartet und wünscht, sondern auf den Kettenkammern an den äußersten Enden der Brücke angebracht und scheinen deßhalb geradezu auf der Straße zu sitzen, was natürlich der Würde des Eindrucks bedeutend schadet. Die Spitze der Brückenpfeiler soll mit Doppeladlern auf reich verzierten Postamenten bekrönt werden. Eine Probe, von der Hand des Bildhauers Pokorny, trefflich ausgeführt aber nicht glücklich in den Verhältnissen, war ebenfalls auf einem der Pfeiler aufgestellt. — In der Ausstellung des österreichischen Kunstvereins wurden bereits die drei Modelle für das Schubert-Denkmal verzeichnet, welche in Folge der vom Wiener Männergesangverein ausgeschriebenen Konkurrenz, eingelaufen sind. Es dürfte kein Zweifel sein, daß der Entwurf von V. Pilz die seiner beiden Mitbewerber durch seine wahrhaft monumentale Anlage weit übertrifft. Namentlich der schön gegliederte Sockel mit seinem kreisrunden, von kräftigen Reliefs umzogenen Mittelstück ist entschieden zu den glücklichsten Anlagen dieser Art zu rechnen. An der Figur selbst dagegen reizte die nicht ganz glückliche Draperie und eine gewisse Unbestimmtheit des Motivs zum Widerspruch. Die klein gedachte, ganz genrehafte, als solche recht zierliche Figur Widnmann's erscheint für die Ausführung in Statuettenformat recht geeignet, aber nicht für ein Monument. Kundtmann's leger an einen Pfeiler gelehnte, etwas theatralisch bewegte Skizze wird wohl außer Frage bleiben. — An dieser Stelle wollen wir auch der vier Porträtbüsten eines unlängst in frühster Jugend hingerafften Kunstjüngers, des hochbegabten C. v. Wertheimstein gedenken, welche im österreichischen Museum ausgestellt sind und durch ihre lebensvolle, kräftige Behandlung die allgemeine Theilnahme der Kunstfreunde erwecken. Sie verbleiben als Geschenke der trauernden Eltern an das Institut zum bleibenden Gedächtniß an das allzufrüh verstorbene Talent im Museum aufgestellt. — Die dortselbst vor Kurzem ausgestellt gewesene Marmorstatue des Generals Johann Fürsten Liechtenstein von Pilz, eine der gelungensten Schöpfungen dieses Meisters, ist bereits an ihren Bestimmungsort, die Feldherrnhalle des Waffenmuseums im Arsenal, abgegangen.

* **Der Bau des Wiener Künstlerhauses** schreitet nicht, wie wir neulich, in Folge eines Druckversehens berichteten, ruhig, sondern rüstig vorwärts. Schon ist in den Außenmauern die Höhe des Hauptgeschosses erreicht und alle Vorbereitungen sind soweit vollendet, daß im August d. J. das Dach wird aufgesetzt werden können. In der letzten Versammlung der Wiener Kunstgenossenschaft kam denn auch bereits die Frage der inneren Dekoration des Gebäudes wenigstens zur vorläufigen Verhandlung. Es liegen von verschiedenen älteren und jüngeren Künstlern Wien's Anerbietungen vor, welche für eine rasche und zweckentsprechende Lösung auch dieses Theiles der schönen Aufgabe Garantien bieten. Möge über den später zur Ausführung berufenen Kräften ein recht harmonischer Geist walten, damit eine jede derselben zur Ehre des Ganzen an ihrem rechten Platze wirken könne!

Die von dem schwedischen Bildhauer Molin, welcher bei der Konkurrenz um das Denkmal Karls XII. den Preis davon trug, kürzlich im Modell vollendete und in Stockholm ausgestellte Gruppe „Die Ringer" wird demnächst in Erz gegossen werden, nachdem die Stände den von der Regierung zu diesem Zwecke geforderten Betrag von 20,000 Reichsthalern verwilligt haben.

Der Kölner Dom wird wiederum einen neuen statuarischen Schmuck erhalten, indem das Metropolitan-Domkapitel beschlossen hat, die Standbilder der vier Hauptkirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Gregorius und Augustinus ausführen zu lassen. Die Kirchenväter werden an denjenigen Transeptpfeilern, jedoch dem Querschiff zugewandt, ihren Platz erhalten, welche nunmehr die von Peter Fuchs ausgeführten vielgerühmten Statuen der vier Evangelisten tragen.

F. II. **Die Ausschmückung der Wiener Elisabethkirche** mit Altären, Kanzel, Stühlen, Lüstern, Leuchtern u. s. w. ist den im gothischen Stile bewährten Architekten Lippert übertragen worden. Derselbe hat bereits eine mit Beifall aufgenommene Zeichnung des Hauptaltars angefertigt

Die Kirche St. Cunibert zu Köln hat kürzlich einen prächtigen Schmuck durch vier gemalte Fenster erhalten. Zwei davon hat das Atelier von Peter Groß geliefert. Diese beiden, das eine den Bischof Cunibert, das andere Maria mit dem Kinde darstellend, befinden sich an der Ostseite des Chores. Die zwei andern, in der Glasmalerei-Anstalt von Baudry verfertigt, stellen den Pabst Clemens und den heiligen Wilhelmus vor und haben ihren Platz an der Südseite des Chores erhalten.

F. II. **Der Kaiser von Mexiko** läßt von einer Anzahl der bedeutendsten Bilder im Wiener Belvedere Kopien anfertigen. Der Maler Aigner arbeitet gegenwärtig an der Kopie der „vier Weltalter" von Rubens. Dieselbe ist für das

mexikanische Nationalmuseum bestimmt. Andere Kopien, nach Murillo und van Dyck, sind bereits an diesen ihren Bestimmungsort abgegangen.

Dem großen Linné wird im Laufe dieses Sommers in seinem Geburtsort Roshult in der schwedischen Provinz Småland ein Monument errichtet werden, zu dessen Enthüllung man große Feierlichkeiten vorbereitet.

Personal-Nachrichten.

Henri Decoene, Historien- und Genremaler, Prof. der Akademie zu Brüssel, geb. in Neder-Brakel (Belgien) 1798, ist im Monat April in Brüssel gestorben.

Julien Vallou de Villeneuve, Maler, Kupferstecher und Lithograph, geb. 1795 zu Boissy-Saint-Léger starb am 4. Mai in London.

Professor Fr. Th. Vischer in Zürich wurde zum ordentlichen Professor für Aesthethik und Literaturgeschichte an der Universität Tübingen ernannt und erhielt zugleich den Auftrag, am Stuttgarter Polytechnikum Vorlesungen über Literaturgeschichte und an beiden genannten Lehranstalten Redeübungen zu halten.

Bernhard Peters, Landschaftsmaler, geb. 1817, ist am 2. Mai zu Anclam gestorben.

Preis-Bewerbungen.

Die Ecole impériale des beaux-arts hat den ersten großen Preis für Kupferstich in diesem Jahre einem Schüler Flameng's, Aug. Fr. Laguillermie (geb. zu Paris 1841) zuerkannt. Den großen Preis, der außerdem zu vergeben war, weil er 1864 nicht zur Austheilung gekommen, erhielt Jules Jacquet (geb. zu Paris 1841), ein Zögling von Henriquel-Dupont.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Ausstellung historischer Porträts zu London, für deren Zustandekommen sich besonders Lord Derby thätigst bemühte, wurde in den Räumen, welche von der internationalen Ausstellung des Jahres 1862 stehen geblieben sind, am 16. April eröffnet. Der gesammte Adel Englands und sonstige Bilderbesitzer betheiligten sich bei der Beschickung dieser Ausstellung, welche in chronologischer Ordnung eine Reihe von 1030 Bildnissen von Königen, Staatsmännern und andern Berühmtheiten Großbritanniens aufweist. Der Zeit nach reichen die Bilder hinauf bis zu den ersten Plantagenets, doch beginnt eine wirkliche Authenticität erst mit den Bildnissen der Tudors. Die vorzüglichsten dieser Gemälde sind von der Hand Holbein's und Van Dyck's. Die Königin Elisabeth findet sich in den verschiedensten Lebensaltern dargestellt von ihrem 16. Jahre an bis zu ihrem Tode. Die verschiedenen Bildnisse der Maria Stuart weichen zum Theil so sehr von einander ab, daß sie kaum ein und dasselbe Original vermuthen lassen.

In Stockholm findet gleichzeitig mit der skandinavischen Industrieausstellung auch eine Kunstausstellung statt, deren Veranstaltung von der dortigen Akademie der freien Künste getroffen wurde. Auch die Eröffnung des neuen Nationalmuseums soll demnächst erfolgen.

Zeitschriften.

Organ für christliche Kunst. Nr. 7 & 8.
Nideggen, seine Kirche und seine Burg. — In Sachen des Aachener Münsters und in eigner Sache. — Die christliche Kunst in München. — Fortsetzungen.

The Art Journal. May.
Modern painters of Belgium V. J. Fr. Portaels. By J. Dafforne. (Mit Abbild.) — Royal Scottish Academy: Exhibition. — Birmingham Water-colour-Exhibition. — Fairholt, Ancient brooches and dress fastenings (illustr.). — Sutton, Sketch of the history of photogr. lenses (illustr.). — Society of british artists: Exhibition. — Obituary: G. Sykes; J. Tompson; A. Newman. — The Castellani collections of ancient and mediaeval art. — Picture sales. — National Portrait-exhibition at South Kensington. - Drawings by the late John Leech.

Chronique des arts. Nr. 144. 145.
Ventes: Collection de tableaux modernes; Galerie d'un amateur de Vienne; Galerie de Feu M. H. de Kat. — Procès en nullité de vente de tableaux. — Salon de 1866. — L'hôtel de M. Say. — Nouvelles etc.

The Athenaeum. Nr. 2010. 2011.
The Royal Academy. (Ausstellungsbericht.)

L'Illustration. Nr. 1211. 1212.
Le salon. 1866. (Mit Abbild.)

The illustr. London News. Nr. 1370. 1371.
The exhibition of the Royal Academy.

Kataloge und Geschäftsberichte.

Rudolph Weigel's Kunstauktion. Katalog der von dem verst. Legationsrath Charles Groux hinterlassenen reichen Sammlung von Radirungen alter und neuer Meister (darunter die fast vollständigen Werke von Waterloo und J. J. de Boissieu) nebst Bildwerken &c. Termin: 2 Juli.

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Fr. v. Müller (Berlin): Kleiner Hund, einen Schmetterling anbellend. — A. Bluhm (Paris): Landschaft (Sonnenuntergang). — O. Preß (Berlin): Aus dem Chamounythale. — A. Jebens (Berlin): 1. Männliches Porträt (Salomon); 2. Porträt des Prof. Ed. Hildebrandt. Eigenthum des Berliner Künstler-Vereins. — B. Sukkert (Berlin): Am Gardasee. — A. Schwartz (Berlin): Ansicht von Como. — E. Teschendorff (Berlin): In der Kirche.

II. **Karfunkel's Centralausstellung.** Paul Martin: Ländliche Scene. — Julius Günther: Duett; Geheimes. — Robert Heck: Empfang eines neuen Pfarrers im würtembergischen Schwarzwalde. — J. Weingartner: Die Toilette. — L. Douzette: Morgenstimmung am Binnenwasser in Schweden. — Landschaftliches von Jules Brizzi, Otto Preß, C. Breitbach, Ernst Körner, C. Steffeck (mit Vieh), Th. Blätterbauer, Mathilde Wurl, Jul. Schöneck, Th. Martens. — Plastik: Sußmann-Helborn, Italienerin beim Wasserschöpfen. — F. Dietrich: Amor und Psyche als Kinder im Hader um den Pfeil. — Melchior zur Straßen: Ein kleiner Satyr im Kampf mit einem jungen Bock (sämmtlich Marmor). — Michel Angelo's Modell zur Statue des Moses.

III. **Lepke's Kunsthandlung.** A. Brendel: im Schafstall. — Ch. Hoguet: Am Strande; Helgoland. — C. F. Lessing: Deutsche Landschaft (1856). — F. E. Meyerheim: An der Wiege des jüngsten Schwesterchens. — Meyer von Bremen: Die Lauschende. — L. Knaus: Die Spieldose; zwei Mädchenköpfe (Pendants). — E. Isabey: Küste der Bretagne. — A. Achenbach: Westphälische Landschaft nach dem Regen. — A. Leu: Gebirgslandschaft. — Aquarelle von Ed. Hildebrandt, Karl Werner, C. Graeb, Meyer von Bremen.

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. F. Dietz: Ludwig II. zu Pferde. — H. Weißbrod: Scene nach der Grablegung Christi. — Adolf Oberländer: 1. Vergebliche Vorlesung; 2. Philisterglück; 3. Mutter mit zwei Kindern. — H. Miller: Enkel, dem Großvater die Pfeife anzündend. — A. Kraus: Ein Minnesänger. — H. Schaumann: Kinderraub. — L. Neustätter: Zwei Bildnisse. — Jul. Lange: Die Zugspitze; Partie bei Garmisch. — A. v. Heckel: Villa Mondragona. — H. Reder: Motiv vom hohen Göll. — S. Habenschaden: Moorlandschaft. — Knud Baade: Norwegische Mondscheinlandschaft. — G. Cloß: Felsenküste bei Sorrent. — W. Scheuchzer: Aquarellkopien der Rottmann'schen Landschaften unter den Arkaden des Hofgartens. — Fr. Kirchmayer: Betende Madonna, Relief in Marmor.

Briefkasten.

Herrn Prof. **A. S.** in B. Erhalten und benutzt. Für das in Aussicht Gestellte im Voraus besten Dank. — Wegen der Ihnen nicht zugegangenen Nummern der Kunstchronik wollen Sie nur nachdrücklichst bei der betreffenden Buchhandlung reklamiren. Es kann nur eine Nachlässigkeit oder ein Irrthum des Expedienten die Schuld tragen. E. A. S.

An unsere Herren Korrespondenten richten wir wiederholt die Bitte, ihre Beiträge womöglich stets 9 bis 10 Tage vor dem Termin des Erscheinens der nächsten Nummer der Zeitschrift resp. Kunstchronik, der regelmäßig angekündigt wird, an den Herausgeber nach Wien oder an die Verlagshandlung nach Leipzig abgeben zu lassen.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart, die „Gewerbehalle" betreffend.

I. Jahrgang.

Nr. 13.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8 9) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die zeipaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. Juni.

1866.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin: L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien: P. Kaeser**, in **München: E. A. Fleischmann.**

Auktion der Kupferstichsammlung des Herrn Philipp Lehrs.

Berlin, Amsler & Ruthardt, 7. Mai 1866 und folgende Tage.

+ Wohl nicht mit ganz leichtem Herzen mochten die Besitzer der schönen Lehrs'schen Sammlung unter den jetzigen Zeitumständen dem Auktionstage entgegensehen. Doch haben sie Grund, mit dem Ergebniß zufrieden zu sein, was mancherlei Veranlassungen zu verdanken ist. Nicht nur war der mit vielem Verständniß abgefaßte Katalog rechtzeitig versandt und hatte schon längst zahlreiche Bestellungen veranlaßt (wenngleich eine Menge unlimitirter Aufträge auf Hauptblätter, besonders aus England, angesichts der augenblicklichen Zeitläufte zurückgezogen wurden), sondern mehr noch bewirkte der nicht zu große Umfang der Sammlung und die exquisite Beschaffenheit der meisten Blätter, daß die Nachfrage sehr lebhaft war. Besonders aber war es die ganz unverhofft rege Betheiligung der Berliner Liebhaber und Sammler, welche das Angebot steigerte und theilweise recht respektable Preise erzielen ließ. So kann denn auch mit einer gewissen Genugthuung berichtet werden, daß gerade die Hauptblätter in Berlin geblieben sind, und zwar vornehmlich in kaufmännischen Kreisen, was in der gegenwärtigen Krise besonders befremden dürfte.

Der Katalog weist in 571 Nummern (das Folgende bis No. 840 sind illustrirte Werke, Bücher über Kunst, Photographieen u. s. w.) mit wenigen Ausnahmen (einige Blätter von Albrecht Dürer, Gerhard Welinck u. s. w., auch ein Paar interessante Handzeichnungen) nur Namen auf, die ganz oder theilweise unserem Jahrhundert angehören. Aber die schönen Exemplare oft der seltensten Abdruckgattungen gaben der Sammlung neben dem Klange der Hauptnamen, wie beide Anderloni 12 Nummern, Desnoyers 31 Nummern, Forster 10 Nummern, Longhi 23 Nummern, Mandel 9 Nummern, Morghen, Müller 11 Nummern, Steinla 8 Nummern, Strange 16 Nummern, Toschi 14 Nummern und außerdem noch 28 von ihm und seinen Schülern nach den Fresken des Correggio und des Parmigianino in Parma, Volpato 1 Konvolut u. s. w., einen eigenthümlichen Reiz.

Hauptsächlich hervorzuheben ist das fast vollständige Werk Raphael Morghen's, 98 Nummern des Katalogs mit über hundert Blättern. Sie brachten zusammen 1457 Thlr. 15 Sgr.; darunter: das Abendmahl nach L. da Vinci, Abdruck vor dem Komma (No. 223), 85 Thlr. Die Transfiguration nach Raphael, Abdruck der Schrift, nur mit einer Zeile (No. 226), 146 Thlr. Die Madonna della Sedia nach Raphael, sehr seltener erster Abdruck (No. 227), 63 Thlr. 5 Sgr. Madonna mit dem Kinde nach Tizian, Abdruck selbst vor den Künstlernamen (No. 234), 70 Thlr., die Aurora nach Guido Reni, ein Abdruck vor den Worten: in aedibus Rospigliosi (No. 254), 100 Thlr.; ein anderer ausgezeichnet schöner vor der Schrift (No. 255), 300 Thlr. (zurückgekauft). Franz von Moncada von Van Dyck, vorzüglicher Abdruck vor der Schrift (No. 277), 55 Thlr.

Besonders hohe Preise erzielten noch: P. Anderloni's Ehebrecherin vor Christus nach Tizian, Abdruck vor aller Schrift (No. 9), 85 Thlr.; A. B. Desnoyer's Belle jardinière nach Raphael, äußerst seltener Abdruck vor aller Schrift (No. 54), 260 Thlr. Desselben Vierge aux rochers nach L. da Vinci, Abdruck mit offener Schrift (No. 56), 101 Thlr. Fr. Forster's Vierge au

bas-relief nach L. da Vinci, épreuve d'artiste vor den Einfassungslinien (No. 122), 165 Thlr. Ach. Lefèvre's Conception nach Murillo, prachtvoller épreuve d'artiste (No. 158), 108 Thlr. G. Longhi's Sposalizio nach Raphael, ausgezeichneter Abdruck vor aller Schrift (No. 171), 302 Thlr. Ein anderer sehr trefflicher Abdruck nur mit den 4 Versen (No. 172), 200 Thlr. E. Mandel's spielende Kinder nach Magnus, prachtvoller épreuve d'artiste (No. 202), 107 Thlr. Desselben Madonna della sedia nach Raphael, prachtvoller épreuve de remarque (No. 204), 165 Thlr. (dieser Preis ist besonders merkwürdig, da das erwähnte Blatt in dieser Abdrucksgattung noch vor etwa einem halben Jahre für den Ladenpreis von 100 Thalern im Handel war, jetzt allerdings vergriffen). F. Müller's Sixtinische Madonna nach Raphael, sehr schöner Abdruck vor aller Schrift, vom Künstler mit Blei und Sepia überarbeitet (No. 322), 140 Thlr. Ein prachtvoller Abdruck davon mit einer Zeile gerissener Schrift auf chinesischem Papier, vielleicht das schönste existirende Exemplar (No. 323), 740 Thlr. (es war dies der höchste Preis, der auf dieser Auktion gezahlt wurde; das Blatt blieb in den Händen des Kaufmanns Houben hierselbst). Desselben Evangelist Johannes nach Domenichino, brillanter Abdruck vor der Schrift (No. 328), 126 Thlr. M. Steinla's Sixtinische Madonna nach Raphael, épreuve de remarque mit Vignetten (No. 378), 75 Thlr. 15 Sgr. Desselben Madonna der Familie Meyer nach Holbein, épreuve d'artiste (No. 381), 60 Thlr. 15 Sgr. R. Strange's Carl I. und Graf Hamilton nach A. van Dyck, Abdruck vor aller Schrift (No. 386), 120 Thlr. P. Toschi's Spasimo di Sicilia nach Raphael, Probedruck vor aller Schrift (No. 403), 99 Thlr. Desselben Kreuzabnahme nach D. da Volterra, ganz vollendeter Abdruck vor aller Schrift (No. 404), 101 Thlr. Desselben entrée de Henri IV. à Paris nach Gérard, épreuve d'artiste (No. 406), 145 Thlr. G. Volpato's Loggien des Raphael, sehr schönes Exemplar (No. 448), 90 Thlr. Von den Handzeichnungen ꝛc. gingen am höchsten fort: Zwei Sepia-Zeichnungen des Claude-Lorrain, Landschaft mit Merkur und Argus (No. 464), 120 Thlr. Landschaft mit Jagdstaffage (No. 465), 126 Thlr. Eine große Mondscheinlandschaft von Aart van der Neer, Ansicht einer Stadt am Flusse (No. 469), 110 Thlr. Außer diesen wären etwa noch zu erwähnen: A. Dürer's Madonna mit dem Kinde (No. 94), 36 Thlr. Madonna an der Mauer (No. 95), 46 Thlr. Melancholie, ausgezeichnet schöner Abdruck (No. 96), 80 Thlr. Der Traum (No. 27), 59 Thlr. G. Edelinck's heilige Familie nach Raphael, erster Abdruck (No. 98), 95 Thlr. Der Kampf der vier Reiter nach L. da Vinci, erster Abdruck vor den drei Punkten im Säbel (No. 101), 31 Thlr. Ph. de Champaigne nach dessen eigenem Bilde, erster Abdruck vor der Stichelausgleitung (No. 103), 27 Thlr. Die schon erwähnten parmesaner Fresken von Toschi und seinen Schülern, zum Theil in prachtvollen Remarqueabdrücken mit Vignetten (No. 417—444) erreichten auch angemessene Preise, z. B. die Krönung Mariä 30 Thlr., die Madonna della scala 90 Thlr. 9 Blatt aus der Reihe der Kindergruppen in Blumenguirlanden 70 Thlr. Die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern à 30 Thlr. u. s. w. Von den kunstwissenschaftlichen Werken ging Nagler's Künstlerlexikon und Bartsch's Peintre-graveur, jedes für 50 Thlr. fort.

Eine auffallende Thatsache ist es, daß die von den eigentlichen Sammlern so gesuchten Probeabdrücke noch unvollendeter Platten, deren eine ganze Anzahl, zumeist aus der Thiermann'schen Sammlung stammend, unter den Hammer kam, auf sehr geringe Gebote zugeschlagen werden mußten. So Anderloni's Ehebrecherin für 5 Thlr. Longhi's büßende Magdalena in zwei verschiedenen Stadien der Vollendung für 6 Thlr. jedes Blatt. Eine heilige Familie desselben für 2 Thlr. 10 Sgr. Morghen's Transfiguration für 5 Thlr. 15 Sgr. Desselben Ruhe auf der Flucht nach Poussin für 1 Thlr. 15 Sgr. u. s. w.

Der Gesammterlös der Auktion belief sich auf gegen 13,000 Thlr. — Unser Museum hat nichts gekauft. Bei einigen unbedeutenden Aufträgen wurde es überboten.

Pariser Versteigerungen.

Paris, den 18 Mai. (Schluß.)

Dann brachte der Sänger Barroilhet, ein bekannter Bilderliebhaber, eine Anzahl guter neuer Bilder zum Verkaufe, welche aber vollständig in den Schatten gestellt wurden durch die Bedeutung der „Galerie eines Wiener Liebhabers", dessen Namen hier so wenig wie in Deutschland ein Geheimniß blieb. Der Erfolg dieser Versteigerung entsprach jedoch nicht ganz den gehegten Erwartungen, was theils der kritischen Weltlage und den harten Schlägen zuzuschreiben ist, welche damals (27. April) anfingen die Börse und alle Werthpapiere zu treffen, theils dem vom Pariser Geschmack etwas abweichenden Standpunkte, den der Sammler bei der Auswahl seiner Bilder eingenommen. So blieben z. B. de Keyser, Pauwels, Brakelaer, Gauermann, Lessing, sogar Gallait und Leys sicher weit unter den ursprünglich bezahlten Preisen. Gallait, Dalila, zu 10,200 Fr., Leys, Karl V. vor Erasmus, zu 15,000 Fr. schienen den Parisern theuer genug bezahlt. Die höchsten Preise brachten: Gérome's Nacktheiten, Phryne 29,500, König Candaules 12,000 Frs. Horace Vernet's Daniel in der Löwengrube erreichte 26,500; „Fern vom Vaterlande" 15,300; Knaus, Auszug zum Tanze 17,800; sein Invalide vor dem Bierglas sitzend 7900; Meissonier's Maler an der Staffelei

sitzend 13,100; Willems' Besuch bei der Wöchnerin 12,700: Decamps' (unvollendeter) Samaritaner zu 14,100 Frs. verlor auch bedeutend im Vergleich zu dem Preise der Versteigerung nach des Künstlers Ableben. Eine der größten Zierden der Sammlung war, nach dem Urtheil der künstlerischen Feinschmecker, Eug. Delacroix' Götz von Berlichingen, der mit 8850 Frs. bezahlt wurde. Der Gesammtertrag betrug 328,620 Fr. — An demselben Tage (27. April) fand, mit mittelmäßigem Erfolge eine Versteigerung alter Bilder unter dem aristokratischen Namen Lord Haberton (?) statt; an demselben Tage — zum Ausruhen ist später Zeit! — führten die Herren Lamme, Vater und Sohn, aus Rotterdam dem Pariser Publikum die ansehnliche „Galerie des weiland Herrn Herman de Kat van Oost-en-Weest-Barendrecht en Carnisse de Dordrecht" vor, zunächst die Abtheilung der alten Bilder, 125 an der Zahl, sämmtlich der niederländischen Schule angehörig, darunter einiges sehr Gute, doch nichts vom ersten Range, und hinter der im vorigen Jahr verkauften Sammlung van Brienen weit zurück bleibend. Den höchsten Preis erreichte ein kleiner „Landungsplatz" von Phil. Wouwerman, zunächst aus dem einfachen Grunde, weil es dem Marquis von Hertford taugte. Eine Landschaft von M. Hobbema, etwas hart und dunkel, blieb bei 16,050 Fr. stehen, eine Familie von Kasp. Netscher bei 11,100. Beide wurden für das Museum zu Rotterdam erworben, welches seine durch den verhängnißvollen Brand des vorigen Jahres gelichteten Reihen wieder zu füllen sucht. Ein mittelmäßiges Männerbildniß von Rembrandt (1632) ging auf 15,500 Fr., eine sehr poetische Winterlandschaft mit Schneegestöber von Arthur van der Neer auf 9000, eine heitere Versammlung von J. Steen auf 6800 Fr. — Hierauf kamen die 96 neueren Bilder derselben Galerie an die Reihe, darunter nicht weniger als neun Bilder von Ary Scheffer, überhaupt das niederländische Element vorwiegend. Doch fehlte es auch nicht an beliebten Namen anderer Schulen und die Auswahl im Ganzen war vortrefflich. Die höchsten Preise brachten A. Scheffer's große Seitenstücke, Graf Ulrich vom Tische aufspringend, worauf sein Vater das Tafeltuch entzwei schneidet; und der alte Greiner im stummen Schmerz vor dem Leichname des Sohnes sitzend (letzteres eine größere Wiederholung des bekannten „Greiners" im Luxembourg), ersteres, wiewohl vortrefflich in den Motiven und im Ausdruck, doch etwas unschön in den Formen, lahm und wirkungslos. Beide zusammen wurden zu 40,500 Fr. für das Rotterdamer Museum erworben. Desselben Künstlers „Verlorner Sohn" brachte 18,300 „Magdalena in Entzückung" 17,000, sein „Johannes, die Offenbarung schreibend", 9000, sein „König von Thule" 8200 Fr., sein „Christuskopf mit gefalteten Händen" 6100 Fr — Horace Vernet's „Joseph von seinen Brüdern verkauft" erreichte den hohen Preis von 32,500 Fr. (Marquis von Hertford), ein Blumenstrauß von Saint-Jean 9800 Fr., eine Schildwache von Meissonier 9450 Fr., „Bertrand und Raton" von Decamps 5800 Fr. und ein sehr pikanter Eug. Isabey 5300 Fr. Andreas Achenbach vertrat mit Ehren die deutsche Kunst: eine „norwegische Landschaft" ging auf 5500 Fr., und ein kleineres, aber sehr gelungenes und wirkungsreiches Bild, eine Seeküste mit der in das Meer untertauchenden Sonne, auf 7100 Fr. Der Gesammtertrag der Galerie de Kat belief sich auf 534,075 Fr., wodurch diese Versteigerung sich als die weitaus bedeutendste der ganzen laufenden Jahreszeit ausweist.

Endlich kam auch, den wir so lange an der Spitze aller bedeutenden Versteigerungen gesehen, Mr. Ferdinand Laneuville an die Reihe. Aber zum Unterschied von seinem Kollegen Roussel, dessen Sammlung dem vornehmsten Liebhaber Ehre gemacht haben würde, hinterließ er einen ungeordneten Haufen Gegenstände ohne geistiges Band, wie der Zufall sie bei dem vielbeschäftigten Bilderexperten auf den Strand geworfen hatte: einige zwanzig Bilder, zum Theil Kopien, sechs Pastelle und Zeichnungen, zehn Nummern Kupferstiche und Bücher — M. Laneuville war so wenig ein Gelehrter wie ein Bilderliebhaber! — und sieben Nummern Kunstgegenstände. Das einzige Bild von Bedeutung, ein Ph. Wouwerman, der ihn von der van der Schrieck'schen Versteigerung in Löwen her in den Händen geblieben war, erreichte 7900 Fr. Sechs gute Bilder von anderweitiger Herkunft waren dem Laneuville-schen Verkauf beigegeben worden.

Auf das Ende der vorigen Woche war eine der wichtigsten Versteigerungen dieses Jahres angesagt, die der hinterlassenen Sammlung des Herrn Weber von Treuenfels, weiland badischen Konsuls in Antwerpen. Der ungünstigen Zeiten halber wurde dieselbe jedoch verschoben und der Katalog auch nicht ausgegeben.

Gestern ging eine dreitägige Versteigerung zu Ende, der Nachlaß des Grafen S***, mit einem von dem Besitzer selbst verfaßten Katalog. Kein Mangel an großen Namen, die Bilder selbst aber vollständiger Schund. Es war das Tollste von Selbsttäuschung, das wir in diesem Jahre erlebt.

Den Beschluß für dieses Jahr macht höchst wahrscheinlich die aus 1631 Nummern bestehende Sammlung Le Carpentier, deren Verkauf, die Ausstellungen einge rechnet, 3 volle Wochen, vom 12. Mai bis zum 2. Juni, dauert. Diese Sammlung besteht aus allem Erdenklichen, Sachen und Sächelchen in kleinem Maße und mit kleinem Geschmack zusammengelesen; aber groß ist der Kreis der entschlossenen Liebhaber, der Käufer wie der bloßen Gaffer, die ihre schönen Nachmittage, den ganzen Monat Mai hindurch, in den dumpfigen Sälen des Hotel Drouot verbringen.

—

Korrespondenz.

Prag, 11. Mai. (Schluß.)

Ob die Karawane in der Wüste von Horschelt in München mehr zu den Genre- oder Thierbildern zu zählen, bleibt zweifelhaft; wie in dem Sonnenuntergang von Hildebrandt, mit welchem Horschelt geistig verwandt ist, steht hier ein Werk von höchster technischer Meisterschaft vor uns, und es mag bezeichnend sein, daß auch dieses von einem der hiesigen Kunstfreunde bestellt worden ist. Sehr angenehm überrascht wurden wir durch ein Bataillenbild von Hünten in Düsseldorf „Parlamentär vom k. k. 22. Inf. Regiment Coronini", eine der naturwahrsten und durchgebildetsten Schilderungen, welche die neuere Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht.

Einheimische Künstler haben im Genrefache nicht viel beigesteuert; mit Auszeichnung ist zu nennen A. Hölperl, der sich diesmal auch als tüchtiger Landschaftsmaler bewährt hat. Seine „Ruhe im Walde", ein Drehorgelmann mit Familie, gehört zu den harmonievollsten Bildern der Ausstellung. Die Bilder von Dworak, Eduard Steffen und Gareis stehen weit hinter ihren früheren Leistungen zurück.

Das Gebiet der Porträtmalerei ist nur durch ein einziges nennenswerthes Bildniß von Brehmer in Breslau vertreten; dagegen findet sich eine Unzahl porträtartiger Modellbilder, die unter den sonderbarsten Bezeichnungen an Mann zu kommen suchen. Obwohl gelegenheitlich aller Ausstellungen über den Andrang mittelmäßiger, namentlich weiblicher Modellstudien geklagt wird, scheinen sich seit einigen Jahren derartige Erzeugnisse mit Vorliebe hieher zu flüchten, so daß es angemessen sein mag, diesen Umstand zur Sprache zu bringen. Da wird eine lebensgroße baumstarke Person als „Flora" aufgeführt, dort eine verwelkte als „Frühling" und an einem andern Orte gar eine entsetzlich fette Frau als „Tochter der Herodias"! Ein unbekleidetes Mädchen mit dürftigen Körperformen und weinerlichen Augen erscheint als „Bacchantin", eine ältliche, ganz respektable dann als „erste Liebe" und so weiter. Es wäre sehr zu wünschen, daß von Werken, die sich in dieser Richtung bewegen, nur solche von ausgezeichneter Durchführung zugelassen, mittelmäßige Produkte aber streng zurückgewiesen würden. Thierstücke sind ziemlich viele von den bekanntesten Namen vorhanden: das nennenswertheste ist ein kleines, wunderbar vollendetes Bildchen von Otto Gebler, ein Stall mit Hühnern und Kälbern. An Architekturen und Veduten fehlt es ebenfalls nicht; Eibner; Petzl und Ch. Mali sind würdig repräsentirt; auch einige prachtvolle Blumen- und Fruchtstücke von Arnoldine Hodak und J. Lauer ergänzen nach dieser Seite hin die Reichhaltigkeit der Ausstellung. Aquarellen und ähnliche Kunstgebilde fehlen, eben so architektonische Entwürfe. Das Fach der Bildhauerkunst zeigt 13 Beiträge, Leistungen, die sich nur im kleinern Gebiete bewegen.

Ueberblicken wir die Ausstellung in ihrer Gesammtheit, so steht sie zwar, wie man bei den Zeitverhältnissen voraussetzen durfte, hinter den früheren zurück, bleibt aber gerade in Anbetracht der Umstände immerhin sowohl in quantitativer wie qualitativer Hinsicht erfreulich und zeichnet sich besonders dadurch aus, daß man in den meisten Fächern, der Landschaft-, Thier-, Architektur- und Stilllebenmalerei, beinahe nur Treffliches findet.

Die statistische Uebersicht giebt folgendes Resultat: von 265 bis jetzt eigegangenen Beiträgen stammen aus München 111; aus Prag und Böhmen, einschließlich der Zusendungen von in Rom lebenden Prager Künstler 38; aus Wien 29; aus Düsseldorf 22; aus Hamburg 10; aus Dresden 5; aus Stuttgart 5; aus Venedig 4; aus Königsberg 4. Die übrigen Zusendungen langten einzeln aus den verschiedensten Orten Deutschlands und der österreichischen Monarchie ein. Wir sehen, daß Böhmen im Verhältnisse zu früheren Jahren sich weniger betheiligt hat, als man erwarten sollte.

Die Ausstellung selbst ist dießmal nicht wie bisher in den Akademiesälen im Clementinum, sondern im Saalgebäude auf der Sophieninsel (aber nicht im Saale selbst, sondern in den Restaurationsräumlichkeiten) angeordnet worden, in einer, wie sich erst später herausstellte, für solche Zwecke höchst ungünstigen Lokalität. In Beziehung auf den Besuch wurden sehr dankenswerthe neue Einrichtungen getroffen; so werden Karten zu zwölfmaligem Besuch für ermäßigte Preise ausgegeben und je an zwei Wochentagen wird die Ausstellung um das gewiß billige Eintrittsgeld von 10 Kreuzern geöffnet. Durch diese Anordnungen hat sich die Theilnahme wesentlich gesteigert, auch hatte sich anfangs ziemliche Kauflust eingestellt, aber die Kriegsfurcht scheint derselben plötzlich ein Ende gemacht zu haben.

Den Freunden Haushofers, welcher an einem organischen Herzfehler leidet, diene zur Nachricht, daß sich der todtkranke Künstler an den Starnbergersee bei München hat transportiren lassen, um, wie er selbst aussprach, in seiner Heimath und bei seinen geliebten Seen zu sterben. Nach einem kürzlich eingegangenen Briefe ist eine unverhoffte Besserung eingetreten. Das von ihm erwähnte große Bild ist für die hiesige Galerie lebender Maler angekauft worden.

Vermischte Kunstnachrichten.

* Professor Eduard Engerth in Wien hat vor Kurzem die Kartons zu den für den Kaisersalon des neuen Wiener Opernhauses bestimmten Fresken vollendet, welche Mozart's „Hochzeit des Figaro" zum Gegenstande haben. Die Bilder nehmen den Fries und die oberen Flächen der Wandpilaster des Saales ein und zerfallen demnach in 7 längliche größere und 10 dazwischen liegende kleinere Felder von aufrecht oblonger Form, so daß bereits durch diese Theilung des Raumes ein

gewisser Wechsel in der Anordnung der Kompositionen geboten war. Der Künstler hat dies in höchst sinnreicher Weise zu benützen gewußt. Auf den 7 größeren Feldern führt er uns die Hauptmomente des Mozart'schen Drama's vor, jedoch so, daß in der Auffassung und Behandlung nicht nur der äußere Verlauf, sondern auch die musikalische Entwickelung und Gruppirung der Oper zum Ausdruck gelangt. Die 10 kleineren Bilder enthalten dazu eine Art lyrischer Intermezzi in Gestalt von Eroten in Blumen- und Fruchtgewinden, welche durch Handlung und Geberde mit dem Gedankengange der größeren Bilder in einen sinnigen Bezug gesetzt sind. Poetische Beischriften erläutern den geistigen Zusammenhang des Ganzen. Wir werden unsern Lesern davon später eine bildliche Anschauung geben. Professor **Engerth** gedenkt im nächsten Herbst mit der Ausführung der Fresken zu beginnen. Gegenwärtig arbeitet der Meister an den Kartons zu Darstellungen aus der Orpheussage, welche für die Dekoration der Kaisertreppe des Opernhauses bestimmt sind und grau in grau auf Goldgrund ausgeführt werden sollen.

Der Bildhauer Heinrich Schäffer aus Trier hat die Vervielfältigung der von ihm nach dem Leben modellirten Büste Rückert's dem freien deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. überlassen und den Ertrag derselben dem Goethe-Hause zugewendet. Das Hochstift übernimmt daher Aufträge für dergleichen Abgüsse. Adresse: An das Schriftführeramt im Goethe-Hause zu Frankfurt a. M.

Auf dem Grabhügel von Goethe's Friederike zu Meißenheim bei Lahr soll jetzt, nach mehr als 50 Jahren, die seit ihrem Tode verflossen sind, ein Denkmal errichtet werden, dessen Ausführung dem Bildhauer **W. Hornberger** übertragen wurde.

In Karlsruhe fand am 2. Juni die Enthüllung des Redtenbacher-Denkmals statt. Dasselbe besteht aus einer von **Moest** modellirten, überlebensgroßen Erzbüste auf einfachem Granitsockel und ist im Hofe des Polytechnikums aufgestellt.

* **Die Wiener Maler F. Laufberger und M. Rieser** haben von ihren Studienreisen in Italien eine große Anzahl theils in Oel, theils in Aquarell ausgeführter Studien, Skizzen und größerer Kopien mitgebracht, welche durch ihre treffliche Behandlung das Interesse der Wiener Kunstfreunde in ungemeinem Grade erregten und gegenwärtig zum Theil im österreichischen Museum ausgestellt sind. M. **Rieser** bringt uns u. a. Neuem und Interessanten die Fresken von **Pinturicchio** in der Kirche S. Uomobuono zu Rom. Beide beschäftigten sich eingehend mit den Werken des L. **della Robbia**. Bei der wiedererwachenden Vorliebe für das Studium der italienischen Kunst wäre der Ankauf dieser schönen Blätter von Staatswegen sehr zu empfehlen.

* **Der Schlachtenmaler Fritz L'Allemand in Wien** hat auf Bestellung des Kaisers von Oesterreich wieder eines der glücklichen Treffen der kaiserlichen Truppen im letzten schleswig-holstein'schen Feldzuge, das Gefecht bei Ober-Selk (3. Febr. 1864), im Bilde verewigt (s. unter den Wiener Ausstellungskalender). Dieses Treffen ging dem Sturm auf den Königshügel voraus, dessen sanftansteigende Kuppe wir denn auch auf unserem Bilde hinten sich erheben sehen. Der eigentliche Schauplatz des letzteren ist die rechts und links von Knicks eingeschlossene Straße nach Ober-Selk. Die Brigade Gondrecourt schreitet soeben zum Sturmangriff. Eine dänische Kanone, welche die Straße bestrich, ist von der Bedienungsmannschaft verlassen. Jetzt gilt es auch die Knicks zu säubern, zu deren Ueberwindung der tapfere Führer, der auf der Straße zwischen den Truppen hält, die zu beiden Seiten vordringenden Regimenter anfeuert. Das L'Allemand'sche Bild hat die Vorzüge der größten Naturtreue und einer schlagenden Charakteristik des Moments und zeichnet sich außerdem durch eine sehr glückliche Gesammtstimmung aus.

Entdeckung der Ruinen einer Stadt in Mexiko. Nicht geringe Aufmerksamkeit erregt, den öffentlichen Blättern zufolge, in Amerika die Entdeckung der Ruinen einer in den mexikanischen Archiven unerwähnten großen mexikanischen Stadt, welche durch den Ex-Konföderirten-General Lyons im Staate Vera-Cruz gemacht worden ist. Die Gegend, in welcher diese Ruinen sich befinden, wird von den Indianern Metaltalovuca genannt, und liegt ungefähr hundert englische Meilen westlich von Tuxpan. Die Indianer machten die größten Anstrengungen, die Reisenden abzumahnen, jene Richtung, die zu der Entdeckung führte, einzuschlagen, indem sie die Gegend als von Riesen und Ungeheuern bewohnt schilderten; Schilderungen, welche sich soweit als richtig erwiesen, als die Reisenden viele Wölfe und äußerst lästige, große, sonst unbekannte Insekten antrafen. Nach ihrem Berichte muß die aufgefundene Stadt eine große und glänzende gewesen sein. Von vielen Häusern standen noch die Mauern, mit Malereien geschmückt; auch zahlreiche Tempel wurden gefunden; in einem derselben eine Statuette mit einem Kreuze. Die Thüren der Häuser waren meist durch Felsstücke verschlossen, und noch andere Anzeichen sollen darauf hindeuten, das die Stadt von ihren Bewohnern absichtlich verlassen worden ist. Wie viel von dem Allen auf Rechnung der Uebertreibung kommen mag, welcher bekanntlich Entdecker leicht verfallen, muß vorläufig dahingestellt bleiben.

Bierstadt, ein amerikanischer Landschafter deutscher Abkunft und deutsch von Erziehung und Bildung, hat gegenwärtig in London in Maclean's Galerie ein großes Gemälde ausgestellt, welches eine imposante Darstellung eines Theils der Felsengebirge liefert und tagtäglich eine große Schaar Bewunderer anlockt.

B. Vautier in Düsseldorf hat ein neues Gemälde vollendet, welches eine schwäbische Dorfscene darstellt. Man sieht eine Gruppe von Dorfschönen welche sich am Abhang eines Hügels gelagert hat, um den Sonntag-Nachmittag zu verplaudern. Im Hintergrunde, dem Dorfe zu, macht sich eine Gruppe junger Burschen bemerklich, die die Dämmerung abwarten, um dann langsamen Schrittes näher zu kommen. Daß der oder jener schon erwartet wird, ist deutlich auf den Mienen der schmucken Dirnen zu lesen, denen der Tag um des Abends willen schon zu lang geworden ist.

Die Restaurationsarbeiten an Notre-Dame zu Paris sind soweit vorgeschritten, daß die Vollendung derselben bis Ende dieses Jahres zu erwarten steht. Die Restauration des herrlichen Nordportals ist vor Kurzem beendet, sodaß der Hauptsache nach nur noch der innere Ausbau der Kathedrale, namentlich die Ausschmückung der Kapellen, des Chorumgangs und die Restauration der Orgel in Frage steht.

Fund eines griechischen Tempels. In der Nähe von Nikopolis bei Alexandrien sind, wie die „Zeitschrift für ägyptische Sprache und Alterthumskunde“ meldet, hart am felsigen Gestade des Meeres und am Fuße der zahlreichen dort befindlichen Katakomben die ziemlich wohlerhaltenen Reste eines griechischen Tempels von den daselbst beschäftigten Steinbrechern bloßgelegt worden.

Alexander Bogolubof, Professor der k. Akademie zu St. Petersburg, hat im Auftrage des Kaisers von Rußland fünf Gemälde ausgeführt, welche Seeschlachten Peters des Großen und des Krimkrieges darstellen und in der permanenten Ausstellung von Sachse u. Co. in Berlin, wo sie nur kurze Zeit verbleiben werden, allgemeine Bewunderung erregen. Der Künstler, ehemals Seeofficier der russischen Marine, ist ein Schüler von Andreas Achenbach.

Personal-Nachrichten.

Oberhofbaurath Prof. Dr. Strack in Berlin wurde zum stimmfähigen Mitgliede des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt.

Der Landschaftsmaler Karl Enslen, geb. 1792 zu Wien, Professor und Mitglied der Berliner Akademie, dessen große Rundgemälde sich eines wohlverdienten Rufes erfreuen, starb am 18. April d. J. zu Lille.

Franz Xaver Petter, geb. zu Wien 1791, ein geschätzter Blumenmaler, Professor und akademischer Rath daselbst, von dem sich u. A. im Belvedere ein großer Blumenstrauß in einer Vase befindet, starb in seiner Vaterstadt am 11. Mai.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin,** den 29. Mai. An literarischen Neuigkeiten lag vor:

Friedländer, eine Schaumünze der Lucrezia Borgia; W. Lübke, über die alten Glasgemälde der Schweiz; Haßler, über in Würtemberg vorhandene Pfahlbauten; G. F. Waagen, die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, erster Band. — Um eine Anschauung von der Skulptur zu geben, die sich in Frankreich parallel der in voriger Sitzung betrachteten Malerei entfaltete, theilte Herr Geheimrath Waagen eine Anzahl von Photographien nach Skulpturen der Kathedralen Notre-dame, zu Amiens, Rheims und Chartres mit. — Herr Suermondt in Aachen hat zwei seiner bedeutendsten neueren Erwerbungen durch Leop. Flameng radiren lassen, nämlich: Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt von Rembrandt aus der Sammlung des Grafen Schönborn*), und ein Seestück von Ruysdael aus der Galerie van Brienen. Von beiden Radirungen lagen treffliche Abdrücke vor. — Herr Geheimrath Waagen zeigte einige charakteristische Blätter aus den bis jetzt erschienenen zehn Lieferungen (à 10 Blatt) der von Freundeshand herausgegebenen Zeichnungen, Skizzen u. s. w. von Victor Orsel. — Herrn Oberhofbaurath Strack verdankte die Versammlung die Gelegenheit, ein kostbares, im Besitz J. M. der Königin Augusta befindliches Photographienalbum kennen zu lernen, dessen Blätter den Bau der Rheinbrücke in Coblenz (vom Baurath Hartwich erbaut) in seinen verschiedenen Stadien und in seiner Vollendung vergegenwärtigen. — Zum Schluß erstattete Herr Geheimrath Waagen Bericht über den ersten Band von A. Woltmann's Holbein und seine Zeit. Wir bescheiden uns, da voraussichtlich demnächst eine ausführliche Würdigung des Werkes von kompetenter Seite in der Zeitschrift gegeben werden wird, nur anzuführen, daß der Vortragende das Buch für die beste bis jetzt existirende Monographie über einen deutschen Maler erklärte. Zur Erläuterung des Vortrages wurden Photographien nach Holbein und einige Specialschriften beigebracht.

Kunstliteratur.

Die Festrede, welche Friedrich Eggers auf dem diesjährigen Schinkelfest in Berlin gehalten und die sich eines so lebhaften und allgemeinen Beifalls erfreute, ist im Verlag von Ernst und Korn im Druck erschienen.

Sn. **L'art appliqué à l'industrie** ist der Titel einer in zwanglosen Heften erscheinenden Sammlung von Mustervorlagen für Kunstgewerbe (Architektur, Skulptur, Metallotechnik, Keramik etc.), welche von Aug. Alex. Guillaumot (Paris, Noblet und Baudry; Leipzig, F. A. Brockhaus) herausgegeben wird. Der erste Band soll 50 vom Herausgeber selbst in Stahlstich ausgeführte Blätter enthalten, darunter 10 Buntdruckblätter. Der Preis jedes Bandes beträgt 40 Frs.

L'art pour tous, Encyclopédie de l'art industriel et decoratif, das bekannte von E. Reiber herausgegebene Pfennigmagazin für Kunstindustrie, welches vorzugsweise ältere Stiche und Holzschnitte durch ein eigenthümliches, als Geheimniß bewahrtes Verfahren unter Anwendung der Buchdruckerpresse reproducirt und mit Text in französischer, deutscher und englischer Sprache begleitet, hat seinen sechsten Jahrgang begonnen. Der Preis einer Nummer von vier gr. Folio-Seiten beträgt nur einen halben Franc.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Angelika Kaufmann. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien, Prandel & Ewald. 10 Ngr.

Hefner-Alteneck, J. H. v., Die Kunstkammer Sr. königl. Hoheit des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. 1. Lfrg. Fol. München, Bruckmann. 1 Thlr.

Kenner, Dr. Fr. Vindobona. Eine archäologische Untersuchung über den Zustand Wien's während der Herrschaft der Römer. Aus dem IX. Bande der Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien. 1.

Waagen, G. F., Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Erster Theil: Die k. k. Gemälde-Sammlungen im Schloß Belvedere und in der k. k. Kunst-Akademie, die Privatsammlungen. 8. Wien, Braumüller.

*) Wird demnächst als Kunstbeilage in der Zeitschrift f. bild. Kunst erscheinen.

Burbure, Chevalier Léon de, Documents biographiques inédits sur les peintres Gossuin et Roger Van der Weyden le Jeune 8. Brüssel, C. Muquard.

O' Neil, H., Lectures on painting etc: London Bradbury & Co. 5 sh.

Kunsthandel.

Die Auktion der Löffler'schen Hinterlassenschaft, welche der Kunsthändler Aumüller in München vor einigen Tagen abgehalten, ergab ein für die Zeitverhältnisse immerhin erfreuliches Resultat: ein großer Theil der Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen ging zu nahmhaften Preisen weg. Das ist ein neuer Beweis, daß das wahrhaft Gute sich auch unter mißlichen Umständen Anerkennung zu verschaffen vermag. (S-t.)

Zeitschriften.

Ueber Künstler und Kunstwerke von Herm. Grimm. 1866. Heft III. IV.
Nachträge zum Leben Michelangelo's. — Dürer und Raphael. — Raphaels Galatea. — Raphaels Tod. — Gelegentliches über A. Dürer und Goethe. — Pietà Michelangelo's. — Basrelief in Pisa.

Mittheilungen der k. k. österr. Centralkommission. 1866. Januar — April.
Die Holzkirchen im Bisthume Szathmár von Dr. Fr. Haas und Franz Schulcz (illust.). — Schmieder, Pius, Notizen zur älteren Baugeschichte der Stiftskirche und des Klosters Lambach (illustr.) — Haupt, Jos., Das goldene Psalterium der k. k. Hofbibliothek (illustr.). — Kleinere Beiträge: Das Rathhaus zu Bremen von A. H. Müller (illustr.). — Die Madonna H. Holbeins d. J. in der Dresdener Galerie von Dr. v. Hoffinger. — Die vollendete Restauration des Verduner Altars zu Klosterneuburg. — Henszelmann, Dr. E., Die Alterthümer von Orztropataka (illustr.). — Petschnig, H., Reisebericht über die mittelalterlichen Kirchen in Kärnten (illustr.). — Kleinere Beiträge: Das Wappen der Stadt Wien. Von Dr. K. Lind (illustr.). — König David und der Gott Wuotan. Von Jos. Haupt (ill). — Ueber die Grabdenkmale oesterr. Regenten — Die Junkherren zu Prag. Von B. Grueber — Besprechungen Notizen etc.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 8.
Alt Wiener Porcellan. — Ueber die Bergkrystall-Skulpturen des Mittelalters von Dr. Fr. Bock. —

Dioskuren. Nr. 21. 22.
Eine Wanderung durch das Rauch-Museum. —

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 6.
Die Glocke eine Erfindung des christlichen Nordens. — Der gothische Stil (Forts.). — Kirchenbauverein in Berlin.

Ueber Land und Meer. Nr. 35. 36.
Pichler, G. Jean-Baptiste Greuze (illustr.).

Chronique des Arts. No. 146. 147.
Les aquarellistes anglais. — Vente d'aquarelles à Londres. — Necrologie (J. Holzapfel: J. H. Louis Meyer). — Des dons faits à la bibliothèque impériale. — Nouvelles etc.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

a. Stiche.

Hillemacher, E., Pierre et Thomas Corneille. — Velasquez. — Pendants. Gest. von Aug. Ledoux (Mezzotintostich). Paris, Dusacq. Qu. Royal-Fol. à 6⅔ Thlr.

Holfeld, Le sommeil de l'enfant Jesus. — Le songe de St. Jean Baptiste. — Pendants. Gest. von A. Ledoux (Mezzot.). Paris, ebenda. gr. Qu.-Fol. oval. à 3⅓ Thlr.

Mignard, P., La vierge au raisin. Stich von Levasseur. (Louvre.) Paris, ebenda. gr. Fol. 5⅓ Thlr.

Murillo, La naissance de la vierge. Stich von L. Massard. Paris, ebenda. Qu. Fol. 3⅓ Thlr.

Rafael, Paulus predigt in Athen. Stich von J. Thäter Dresden, Arnold. gr. Qu. Fol. 3 Thlr.

— Die heil. Cäcilie (Bologna). Stich von A. Lefèvre, ebenda. gr. Fol. 8 Thlr.

Toulmouche, Larmes. — Sourire. Stich von Eichens (Mezzot.). Paris, Dusacq. Fol. oval. à 1⅓ Thlr.

Zimmermann, R. S., Künstlers Erdenwallen. Stich von A. Schultheiß. Leipzig, R. Weigel. gr. Qu.-Fol. 5 Thlr.

b. Photographien.

Köhler, Emil, 3 Blatt Genrebilder: Der Schmuggler; Unerlaubte Jagd; Am Sonntage. Dresden, Hanfstängl Qu.-Fol. à 1⅓ Thlr.

Peschel, C., Zug der heiligen drei Könige. Ebenda gr. Qu. Fol. 3 Thlr.

Peschel, C., Maria mit dem Kinde. Ebenda. Fol. 1½ Thlr.

Straszynski, L., Der Verrathene. Ebenda. gr. Fol. 3 Thlr.

Venus, L., Genoveva. Ebenda. Fol. 1½ Thlr.

Wegener, J. F. W., Hirsche im Urwalde. Ebenda. gr. Fol. 3 Thlr.

c. Lithographischer Farbendruck.

Duval, J., Die Krüge am Brunnen; Facsimile von J. Desjardins. gr. Fol. 3⅓ Thlr.

d. Sammelwerke, Mappen, Holzschnittwerke.

Doré, Gust. — Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha (Tieck'sche Uebersetzung). Mit 376 Illustrationen in Holzschnitten von G. Doré. gr. imp. Quart. Berlin, Sacco. (Erscheint in 40 Lieferungen à 10 Sgr.)

Fouquet, Jehan, Heures de Maistre Estienne. Texte retabli par M. l'Abbé Délaunay. Encadrements composés des plus magnifiques ornements empruntés aux bibliothèques de Lyon, de Grenoble etc. Farbendruck. (Paris.) Leipzig, R. Weigel. 32 Lieferungen. hoch 4. à 1⅗ Thlr.

Galerie moderner Meister. II. Abtheilung. 12 photograph. Blätter nach Kompositionen von Straszynski, F. Wendler, Wegener, L. Venus, Oehme, Nieper, Köhler, Halm. Dresden, Hanfstängel. kl. 8. 3 Thlr.

Genelli, Bonav., Aus dem Leben eines Wüstlings. Lith. von G. Koch. 18 Tafeln mit Erläuterungen. Leipzig, Brockhaus. Imp. Fol. 25 Thlr.

Oehme, Erwin. 11 photographische Blätter nach Zeichnungen (Architekturstücke). Dresden, Hanfstängl. gr. Fol. à Blatt 3 Thlr.

Sibmacher, Hans, Stick- und Spitzenmusterbuch. Nach der Ausg. von 1597 in facsimilirten Kopien herausgegeben vom k. k. österr. Museum. (35 Musterblätter.) Wien, Gerold. kl. qu. Fol. 2⅔ Thlr.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** J. Günther (Halberstadt): 3 Genrebilder. — Ferd. Bender (Wien): 1. Weiblicher Studienkopf. 2. Landschaft. Motiv aus Ober-Steiermark. 3. Landschaft. Motiv aus Mittel-Deutschland. — H. Kretzschmer (Berlin): Porträt eines Seekadetten. — H. Freese (Berlin): 1. Hirsche von Wölfen angefallen. 2. Sauhetze. — A. Suffert (Berlin): Venedig. — Prof. Bogolubof: 5 große See-Schlachtenbilder aus den Kriegen Peters des Großen; Eigenthum Sr. Majestät des Kaisers von Rußland.

II. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** C. Wiese; Zwei kleine Mädchenporträts (fast lebensgroße Halbfigurenzeichnung mit farbigen Stiften). — H. Freese, Hirsche am Wasser. — E. Körner, märkische Landschaft. — C. Hummel, Ansicht von Heidelberg. — R. Freytag, Thal bei Rom. — Rousset, Eine Mühle.

III. **Lepke's Kunsthandlung.** F. Kraus, Pistolenschießen; Zwei Mädchenköpfe (Pendants). — L. Knaus, Mädchen mit Epheu bekränzt. — C. Becker, weibliches Brustbild. — E. Hildebrandt, Pagode Longfüh, Shangai (Mondschein); Sonnenuntergang an der japanischen Küste. — David de Noter, drei kleine Stillleben.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Skizzenbuch des Barthol. Spranger (1546—1615). — Große Sammlung alter Silber- und Metallgefäße, zum Theil orientalischer Abkunft, Eigenthum des Grafen R. Hoyos. — Kopien und Skizzen nach altitalienischen Meistern von F. Laufberger und M. Rieser. — Silberner Kandelaber, erfunden von Christ. Ruben, verfertigt von Ludw. Fortner 1845, modellirt von Jos. Max, Eigenthum des Grafen Chotek. — Zwei Porträts von H. Holbein d. J. und ein Porträt von F. Clouet, Eigenthum des Grafen Lanckoronski. — Alt-Sèvres und Alt-Wiener Porcellan, Eigenthum desselben. — Büste Aubers von Sommer. — Gypsabgüsse nach Bronzereliefs von Donatello in S. Antonio zu Padua. — Teppiche, Handarbeiten aus Slavonien.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Fritz L'Allemand: „Das Treffen bei Ober-Selk." Eigenthum S. Maj. des Kaisers von Oesterreich. — Alb. Zimmermann: „Isargegend". — Aug. Schäffer: „Südtirolische Landschaft" — L. Brunner: Thierstück. — H. Bürkel (München): Winterlandschaft. — T. Schmitson: „Pferdestudie". — J. Raffalt: „Ungarische Wasserträgerinnen". — E. v. Wörndle (Müblau bei Innsbruck): „Vierwaldstädter See". — C. Marko: Zwei ideale Landschaften. — W. Verschuur (Haag): „Der kleine Marktbote". — Dav. de Noter (Brüssel): „Die Krankenwärterin". — Charles Hoguet (Berlin): Holländische Landschaften. — Andr. Achenbach (Düsseldorf): „Straße von Catania". — J. Nowopacky „Ponte Nomentano bei Rom." — L. Munsch: „Motiv aus Dornbach". — Fr. Schams: „Recognoscirung der feindlichen Stellung". — Emil Schindler: Zwei Landschaften. — Friedr. Friedländer: „Die Politiker". — Leop. Müller: „Scene aus der letzten Ueberschwemmung der Brigittenau". — Ed. Hildebrandt (Berlin): „Die kleinen Schiffszieher". — Charles Müller (Paris): „Frühlingsfest an der Küste von Neapel". — Lindemann-Frommel (Rom): „Castell Gandolfo". — Rud. Alt: „Forum Romanum", Aquarell. — J. Danhauser: „Spielende Kinder". — F. G. Waldmüller: „Das Innere der Markuskirche", „Der Unentschlossene", „Bettelnder Knabe„. — A. Schelfouts (Haag): Seestrand.

III. **Verein zur Beförderung der bildenden Künste** (Aelterer Kunstverein). Alb. Zimmermann: „Gebirgslandschaft". — G. Gaul: „Studienkopf". — Ad. Obermüllner: Landschaft aus Oberösterreich. — L. Halauska: „Niederndorf bei Kufstein". — P. Fernand: Ungarische Landschaft. — Fr. Friedländer: „Das Zusprechen". — Ant. Hansch: Gegend bei Luzern. — Mathilde Esch: Rosen. — Hermine Barisch: Herbstlandschaft. — Fr Schams: „Der belästigte Ehemann". — Joh. Wolfram: „Ungarischer Schafhirt". — Rud. Alt: „Der Titusbogen". — Alfr. Steinacker: „Motiv aus Salzburg". — O. M. Hutschenreiter: Aquarelle. — K. Gonbel: Aquarelle.

IV. **Kunsthandlung von P. Käser.** Delacroix: „Ein Beduine" (2500 Frcs.). — Troyon: Thierstück. — Baron: Genrebild. — Guillemin: „Des Jägers Wittwe". Arth. Grottger: „Verwundete Polen". — Originalphotographien nach den schönsten Bildern der Galerie von Madrid.

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. F. Laubmann (Coloretto): 1. Amor verwehrt einem Faun, die ohnmächtige Psyche mit seinen Rohrpfeifentönen zu wecken; 2. Klytämnestra ermordet Agamemnon; 3. Elektra ermuthigt Orest seine Mutter zu tödten; 4. Loreley: 5. Romeo und Julie. — M. Stieler: Vor einem Marienbild. — K. Gugel: Das Erwachen. — Johanna Unger: 1. Aschenbrödel am Herde; 2. Bildniß einer Dame. — R. S. Zimmermann: Der Scheideweg. — A. Müller: Der Kunstfreund. — H. Bock: Madonna mit dem Christuskinde und Johannes. — K. Robiczek: Gefährlicher Blumenraub. — Schaumann: Erste Liebe. — F. Knab: Hof in Florenz. — Jul. Lange: Sonnenspitze und Zugspitze; Baumlandschaft. — Steffan: Auf dem Weg nach dem Wetterhorn. — Chr. Morgenstern: Der Würmsee. — C. Metzger: Gegend in Dalmatien; bei Fiume. — Schiffmann: Schloß Montfort. — K. Ludwig: Sommerlandschaft. — G. Cloß: Mondlandschaft. — K. Baade: Norwegische Küste bei Mondschein. — Hennings: Der Marienplatz in München. — Rud. Pöppel: Motiv aus dem Wolferthal in Vorarlberg. — Ferner: Landschaften von L. Meixner, Steinmetz, Schieß. — Neureuther: Erinnerung an Hohenschwangau, Aquarell. — Zeichnungen: Kaulbach: Scene aus Schillers Braut von Messina. — Pixis: Wintervergnügen. — Plastik: Gedon: Das Erwachen Barbarossa's. — Kirchmayer: Statuette Tells. — Wustlich: Porzellankopie nach einem alten Oelbild.

Das VII. (Juli-) Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 1. Juli ausgegeben. Inserate für Nr. 14 der Kunstchronik finden bis zum 27. Juni Aufnahme.

Inserate.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig: [60]

Holbein und seine Zeit.

Von

Dr. Alfred Woltmann.

Erster Theil. gr. Lex.-8.

Mit 31 Holzschnitten und einer Photolithographie.

Preis: 3 Thlr. 20 Sgr.

Diese auf eingehenden Specialstudien begründete Darstellung vom Leben und Wirken des großen Meisters aus der Feder des bekannten geistvollen Kritikers wird nicht blos den Kennern und Kunstfreunden von Fach eine willkommene Erscheinung sein, sondern auch jedem gebildeten Laien einen großen geistigen Genuß gewähren, da der Verfasser es versteht, den Leser durch eine lebendige Schilderung der Lebens- und Zeitverhältnisse, unter welchen Holbein groß wurde, zu fesseln und die Bedeutung des hochbegabten bis jetzt mehr bewunderten als erkannten Künstlergeistes ins klare Licht zu setzen.

Zur weiteren Empfehlung des Werkes bescheiden wir uns auf die eingehenden Beurtheilungen hinzuweisen, welche dasselbe zum Theil schon gefunden hat, zum Theil noch in reichem Maße finden wird.

Der zweite und letzte Theil, mit dessen Bearbeitung der in England weilende Verfasser gegenwärtig beschäftigt ist, wird im Jahre 1867 erscheinen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig: [61]

Geschichte der modernen französischen Malerei

(seit 1789), zugleich in ihrem Verhältniß zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur.

Von Dr. **Julius Meyer.**

I. Abtheilung:

Von David bis zum Ausgang der romantischen Schule.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8. Preis 2 Thlr. 12 Sgr.

Die Frucht vieljähriger Studien, wird dieses Werk nach Form und Inhalt den hervorragendsten Leistungen der modernen Kunstgeschichtsschreibung beizuzählen sein. Der Verfasser verfolgt mit tiefeindringendem Scharfblick die geistigen Strömungen, unter denen die moderne Malerei der Franzosen sich entwickelt hat, und eröffnet dem deutschen Publikum zum ersten Male eine klare und umfassende Aussicht über ein Gebiet, welches selbst in Frankreich erst durch vereinzelte Studien hier und da aufgehellt, keineswegs aber durch Aufstellung großer und allgemeiner Gesichtspunkte wissenschaftlich beherrscht ist

Das Hauptaugenmerk des Verfassers ist darauf gerichtet, die Kunst, als höchste Blüthe der Kultur, in ihrem engen Zusammenhange mit der Gesammtentwickelung des geistigen Lebens der Nation zu zeigen. In der Würdigung ganzer Schulen und Richtungen wie in der Schätzung einzelner Meister und ihrer Werke bekundet er ebensowohl den scharfsinnigen und feinfühligen Aesthetiker wie den weitausblickenden Denker, der den Wurzeln nachgeht, aus denen die thatsächliche Erscheinung, Form und Gestalt gewonnen hat. In der Behandlung seines Stoffes zeigt der Verfasser eine Frische und Originalität, die der Darstellung einen eigenthümlichen Reiz verleiht, einen Reiz, der stark genug ist, um auch den Laien dauernd zu fesseln, der das Gebiet der Kunstgeschichte hier zum ersten Male betreten sollte.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig. [62]

Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des Mittelalters.

Von

Dr. Wilhelm Lübke.

Fünfte stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 170 Holzschnitten.

gr 8. Preis 1 Thlr. 18 Sgr; eleg. geb. 1 Thlr. 27 Sgr.

Die Spener'sche Zeitung urtheilt über diese neue Auflage wie folgt:

Dieses Buch nimmt unter denen, welche sich bestreben dem immer allgemeiner erwachenden Bedürfniß nach einiger Kenntniß der kirchlichen Kunst entgegen zu kommen, eine der ersten Stellen ein. Der beste Beweis dafür ist, daß in einem Zeitraum von funfzehn Jahren bereits vier Auflagen vollständig vergriffen worden sind. Wennschon die vorletzte Auflage im Vergleich zu den früheren wesentliche Bereicherungen und Verbesserungen erfahren, so gilt dieses doch in ungleich höherem Maße von dieser fünften. Abgesehen von den Bereicherungen, welche den sechs Abschnitten über kirchliche Bauten zu Theil geworden, die den ganzen Inhalt der vierten Auflage bilden, ist noch ein wichtiger Abschnitt über die baulichen Anlagen der Klöster, der Ritterorden und der Spitäler hinzugekommen. Vollkommen neu ist aber ein zweiter Theil, welcher über die Ausstattung der Kirchen handelt und die größere Hälfte des Buches einnimmt. Hier giebt der Verfasser mit der gewohnten Klarheit und Umsicht eine historisch abgefaßte Kunde von dem Altar und dessen Geräth, den Kelchen, Liborien, Monstranzen u. s. w., von den Kreuzen und Reliquarien, den Leuchtern, Taufgefäßen, Brunnen und Grabmälern, von dem Lettner, der Kanzel und der Orgel, von dem Stuhlwerk und den Schreinen, wie von dem malerischen und plastischen Schmuck. In dem letzten Abschnitt wird endlich von den heiligen Gräbern, Uhren, Schallgefäßen, Thüren, Glocken, Passionsgruppen und Kirchhofsleuchten gehandelt. Fast alle diese Gegenstände werden durch eine große Zahl von Holzschnitten veranschaulicht, bei welchen ebensowohl die Auswahl, als die Ausführung das größte Lob verdient. Dasselbe gilt auch von der ganzen übrigen Ausstattung. Besonders nützlich ist ein Register, wonach der, mit den Kunstausdrücken des Mittelalters Unbekannte sich über deren Bedeutung unterrichten kann. Das Buch entspricht mithin in seltenem Maße allen Anforderungen, um sich mit wenig Aufwand von Zeit über einen so wichtigen Gegenstand zu belehren. G. F. W.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig:**

Odysseus bei den Heliosrindern.

Nach dem Carton von Fr. Preller

radirt von

C. Hummel.

Abzüge vor [illegible]

Ladenpreis 20 Sgr. [63]

Gemäldekäufern bietet die **Permanente Gemälde-Ausstellung von L. Sachse & Co. in Berlin** stets eine reiche Auswahl **bedeutender Galeriebilder**, sowie auch anmuthige kleinere Kunstwerke von gutem Geschmack zum Kauf. [64]

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig

I. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Bergstr. 14) oder an die Verlagshandlung (Leipzig, Kreuzstr. 8.9) zu richten.

1. Juli.



Nr. 14.

Inserate

à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** **L. Sachse & Co.,** Hofkunsthandlung; in **Wien:** **P. Kaeser;** in **München:** **E. A. Fleischmann.**

Korrespondenz.

Berlin, Ende Juni.

+ Die Stagnation unseres Kunstverkehres ist nunmehr eine völlige. Kaum daß hin und wieder einmal ein vereinzeltes Kunstwerk auftaucht; und doch brauchten sich die Künstler wahrlich nicht zu scheuen, ihre Sachen herzusenden. Das Berliner Publikum hat eine unüberwindliche Zähigkeit in seinen Neigungen, und künstlerische Genüsse aufzusuchen, ist hier für die einen in dieser, für die andern in jener Form ein Bedürfniß und eine Gewohnheit. Bis jetzt aber hat das Interesse an den kriegerischen Verwickelungen und den bevorstehenden Landtagskämpfen, ja selbst die Stockung der Geschäfte und die vielfachen Verluste die Physiognomie unseres Lebens noch nicht wesentlich verändert. Ich hoffe, daß uns die Ereignisse nicht um den Genuß der großen Kunstausstellung bringen werden, deren Auftreten immer die Epoche einer erhöhten Bethätigung unseres künstlerischen Lebens bezeichnet, und deren Ausfall nicht minder um der Künstler willen, als im Interesse des Publikums tief zu beklagen wäre. —

Unsere permanenten Ausstellungen haben uns nur eine Leistung von Bedeutung gebracht, die Seekampfscenen von Alexander Bogolubof bei Sachse. Die technische Bravour ohne Prätension des Machwerks, die, trotz der kecken Darstellungsweise, prächtige Durchbildung des Einzelnen innerhalb einer kompositionell bedeutenden Gesammtwirkung, gereichten diesen Bildern zur kräftigen Empfehlung, und dem Beifall, den sie fanden, that es billigerweise keinen Abbruch, daß die Luft etwas schwer und drückend ausgefallen und dadurch der rein malerische Eindruck um ein Weniges beeinträchtigt war. Immerhin werden wir den Namen des bisher hier fast ganz unbekannt gewesenen Künstlers unter den Tüchtigsten seines Faches zu verzeichnen haben.

Will man noch etwas von künstlerischem Schaffen gewahren, so muß man die stillen Werkstätten aufsuchen, die der Genius zum Schauplatz seiner Thaten erwählt. In der That, in den Ateliers unserer bedeutenderen Bildhauer wird fleißig gewirkt, zumal in denen, deren Inhaber an monumentalen Aufgaben arbeiten. An den jüngst in Bronce gegossenen kolossalen Reiterstatuen König Friedrich Wilhem's IV., von Gustav Bläser, und König Wilhelm's I., von Franz Drake, für die Kölner Rheinbrücke, sind die Ciselirarbeiten schon weit vorgeschritten. — Von dem Denkmale Stein's, welches Friedrich Schievelbein übertragen ist, hat auch bereits ein Theil gegossen werden können, die Statue Stein's und zwei der frei an den Ecken des Postamentes stehenden allegorischen Figuren, während der Guß der beiden übrigen demnächst unternommen werden wird. Von den gleichfalls allegorischen Reliefs zwischen diesen Figuren sind drei im Modell vollendet oder der Vollendung nahe. Das vierte und der sich um das Denkmal ziehende Fries, Stein in seiner vielseitigen Thätigkeit darstellend, ist noch im Stadium des Entwurfes. — Von dem Denkmale König Friedrich Wilhelm's III. für Köln, zu dem derselbe Künstler das großartig angelegte Postament, Gustav Bläser aber die Reiterstatue liefert, ist nur Blücher zu Pferde im kleinen Thonmodell ziemlich fertig; alles Uebrige, auch der sehr reiche, den König in seinen Beziehungen zu den Rheinlanden verherrlichende Fries, ist bis da Entwurf, aber ein viel versprechender. — Das Denkmal König Friedrich Wilhelm's III. für Berlin, bei Albert Wolf bestellt, dessen Ausführung man in zwei Jahren beendigt zu sehen hoffte, wird wohl den sehr

eilig gelegten und eingefriedigten Grundstein noch beträchtlich länger auf sich warten lassen. Zwar das Reiterbild, in derselben Größe wie Rauch's Friedrich der Große, steht im Gypsmodell bis auf die letzten Retouchen fix und fertig da, der Guß desselben kann alsbald in Angriff genommen werden; aber das Postament, das sich gegen den ursprünglichen Konkurrenzentwurf durchaus verändert — vereinfacht und verbessert — hat, wird, jetzt noch nicht einmal im halblebensgroßen Hülfsmodell ausgeführt, noch lange Zeit in Anspruch nehmen. — Da ich einmal an die Grundsteine und Gitter gekommen bin, will ich auch von den beiden anderen kurz berichten. Das Schillerdenkmal, endlich definitiv in Angriff genommen, sollte durch den ausgebrochenen Krieg, wie es schien, abermals gefährdet werden; doch hat Schiller möglicherweise das Leben eines genialen Mannes gerettet, und der bereits zur Armee eingezogene Reinhold Begas ist wieder in seine Werkstatt entlassen worden. Wir werden also, wenn nicht wieder etwas Unverhofftes dazwischen kommt, am 10. November 1869 das Denkmal vollendet an seinem Platze sehen. — Weniger sicher und klar ist die Aussicht betreffs des Düppeldenkmales auf dem Königsplatz. Die Angelegenheit wird noch wie ein Staatsgeheimniß behandelt. Die Ausführung wird wahrscheinlich Franz Drake übertragen werden, dessen ursprünglicher Entwurf vortrefflich gewesen sein soll. Leider sagt man, daß durch vieles Dreinreden und unberufenes Verbessern dem Künstler selbst die Freude am Werke verkümmert worden ist. Jedenfalls ruht jetzt die ganze Angelegenheit, und möglich, daß, wenn in nächster Zukunft größere und gewichtigere Triumphe zu feiern sind, das Düppeldenkmal seine Stelle einem Monument von stolzerem Namen wird einräumen müssen.

Nekrolog.

Sn. **Fairholt,** Frederick William, einer der fruchtbarsten Illustrationszeichner und Kunstschriftsteller Englands, langjähriger Mitarbeiter des Art-Journal, starb in London am 3. April. Der Sohn eines Tabackshändlers, welcher aus Deutschland eingewandert war und eigentlich Fahrholz hieß, erblickte er 1813 in London das Licht. Seine angeborene Neigung zu künstlerischen und antiquarischen Studien stand den Wünschen seines Vaters entgegen, der ihn für den Kaufmannsstand bestimmt hatte. Doch war der Wunsch des Vaters nicht stark genug, ihn von dem Verfolge seiner eigenen Bahn abzuhalten. Durch Bücher verschiedener Art, die ihm der Zufall in die Hand führte, verschaffte er sich die ersten ungeregelten Kenntnisse über Dinge, die außerhalb der Berufssphäre des Kaufmanns liegen und versuchte sich gleichzeitig als Autodidakt im Zeichnen und Malen. Nachdem seine Hoffnung, als Dekorationsmaler für Theatersceenerien befriedigende Beschäftigung zu finden, sich nicht bewährt hatte, griff er zum Zeichnen auf Holz. Seine ersten Arbeiten nach Blättern von Hogarth erwarben ihm die Gunst eines Buchhändlers, der ihn für Knight's Penny Magazine andauernd beschäftigte. Nach kurzer Zeit war Fairholt einer der am meisten gesuchten Illustratoren Englands. Eine Bibel, Shakespeare's Werke, eine Geschichte Englands und verschiedenes Andere wurde von ihm illustrirt und erntete nicht geringen Beifall. Sein reger Geist fand aber im Zeichnen kein volles Genüge und bald begann Fairholt auch als Schriftsteller aufzutreten. Seine Studien richteten sich vornehmlich auf die Kleinkunst, auf Kostümkunde u. dgl. und fanden ihre Verwerthung hauptsächlich in Beiträgen für das 1839 gegründete Art-Journal, welche er mit Illustrationen von seiner eignen Hand zu begleiten pflegte. Die seltene Vereinigung des gewandten Zeichners mit dem nicht minder gewandten Schriftsteller machte ihn zu einem unschätzbaren Mitarbeiter des genannten Kunstblattes, welches ihm gewiß nicht wenig von der Blüthe und der Bedeutung zu verdanken hat, die es in einem Zeitraum von wenig Jahren gewann und noch heute in erhöhtem Maße bewahrt. Vorzugsweise waren es englische Sitten und Gebräuche, Trachten, Münzen und Geräthschaften aller Art, deren historischer Entwickelung er nachging. Auch stellte er befreundeten Schriftstellern, die eine ähnliche Richtung verfolgten, bereitwillig sein Wissen und Können zu Gebot und führte mit derselben Liebe die Holzzeichnungen für fremde Arbeiten wie für eigene aus. So war er unter anderen für die Archäologische Gesellschaft in London thätig, zu deren Publikationen er mehrere Jahre hindurch die Zeichnungen lieferte. Nachdem er schon früher mit Lord Londesborough, der ihn als Menschen wie als Gelehrten schätzte, als dessen Begleiter Südfrankreich bereist, besuchte er vor einigen Jahren mit dessen ältestem Sohne zwei Mal Aegypten und Nubien. Die Frucht dieser Reisen war sein Buch „Up the Nile and Home again." Die Hoffnung, daß der Aufenthalt im Süden seine durch ein Lungenübel angegriffene Gesundheit kräftigen würde, erwies sich als trügerisch. Trotz seiner körperlichen Schwäche vermochte er bis zu seinen letzten Lebenstagen sich nicht von seinem Schreibtisch zu trennen. Erst der Tod steckte seiner rastlosen Thätigkeit ein Ziel.

Vermischte Kunstnachrichten.

Das belgische Budget für 1867 hat eine nambafte Erhöbung der Summen in Aussicht genommen, welche von Staatswegen für die Pflege der schönen Künste ausgesetzt sind. Der Akademie zu Antwerpen sollen 15,000 Fcs. zur Förderung junger Talente zur Verfügung gestellt werden, 30,000 Fcs. zur Unterstützung der Kupferstech- und Medailleurkunst. Zum Ankauf von Werken lebender oder in den letzten zehn Jahren verstorbener Künstler sind 100,000 Fcs. bestimmt, von denen der vierte Theil auf den Ankauf belgischer Kunstwerke verwendet werden sollen, während 15,000 Fcs. dem Fonds des Staats-Museums für moderne Kunst zufließen. Zur Hebung des Zeichenunterrichts sollen 100,000 Fcs. verwendet werden, außerdem zwei kleinere Posten zur Errichtung eines Ateliers für Gemälderestauration und zur Herausgabe eines illustrirten Katalogs des Antiquitäten-Museums.

Von den Kolossalstatuen, welche die Festungsthore Antwerpens zu schmücken bestimmt sind, haben die mit der Ausführung betrauten belgischen Bildhauer Bouré und Cattier die zwei ersten im Modell nahezu vollendet. Es sind die Figuren des Boduognatus, Heerführers der Eburonen, und des belgischen Helden Ambiorix, deren Cäsar in seiner Geschichte des gallischen Krieges gedenkt. Die Höhe der Statuen beträgt gegen vierundzwanzig Fuß rheinisch.

Bei der diesjährigen Bewerbung um den römischen Preis ist den Zöglingen der Ecole des Beaux-arts zu Paris, die sich der Malerei widmen, eine der wunderlichsten Aufgaben

gestellt, die je vorgekommen sind. Das Thema lautet: „Empedokles empfängt von den Einwohnern von Salmonte göttliche Ehrenbezeugungen für die von ihm bewirkte Desinfektion eines Flusses." (Empedokles soll bekanntlich in Agrigent durch Trockenlegung von Morästen und Zuführung reinen Wassers den Verheerungen der Pest Einhalt gethan haben.)

Albert Beierstadt (nicht Bierstadt, wie irrthümlich in voriger Nummer dieses Blattes zu lesen war), der Schöpfer des imposanten Landschaftsbildes aus den Felsengebirgen Nordamerika's, welches gegenwärtig in London allgemeine Bewunderung erregt, ist im Jahre 1830 in Deutschland geboren und als zweijähriger Knabe mit seinen Eltern nach den Vereinigten Staaten ausgewandert. Er studirte später in Düsseldorf, wo er sich unter Lessing's und A. Achenbach's Leitung ausbildete. Nach dem einstimmigen Urtheile der englischen Presse ist das in Rede stehende Kunstwerk die bedeutendste Leistung in der Landschaftsmalerei, mit welcher je ein amerikanischer Maler in Europa aufgetreten ist.

Die interessante romanische Kirche zu Heimersheim im Ahrthal hat eine neue Zierde durch zwei große gemalte Fenster erhalten, welche der Domglasmaler Peter Graß in Köln in stilistischer Uebereinstimmung mit den noch vorhandenen, der Zerstörung durch Turenne im 17. Jahrhundert entgangenen alten Resten angefertigt hat, wodurch dem Gotteshause ein ebenso gediegener als künstlerisch gelungener Schmuck verliehen ward. Der Bau prangt wieder in ursprünglicher Schönheit und Reinheit der Formen, nachdem er nach den Plänen des verstorbenen Bauraths Zwirner unter Leitung des Bauraths Stüler und des Baumeisters Uhrich stilgetreu hergestellt und ausgeschmückt worden ist.

Ein Sarkophag von den Gräbern der Könige, ein Denkmal der hebräischen Kunst, welcher sich seit mehrern Jahren im Tribunal des Kadimollah von Jerusalem befand, ist von da nach der, Frankreich gehörigen Kirche der h. Anna und dann auf Kameelen nach Jaffa gebracht worden, wo er am 9. Mai zu Schiffe nach Frankreich abging, um seinen Platz im Museum des Louvre zu erhalten.

+ **Prof. Cretius** in Berlin hat im Auftrage mehrerer Johanniterritter ein großes dreitheiliges Bild zur Erinnerung an die Leistungen des Ordens gemalt. Das Mittelbild stellt die Wiedererstehung des Ordens oder den Ritterschlag in der Kirche zu Sonnenberg dar; das eine Seitenbild die Thätigkeit des Ordens in der Pflege verwundeter Soldaten während des schleswigschen Feldzuges, das andere die Ankunft der nach Syrien entsendeten Ordensritter bei den verfolgten Christen. Das Ganze ist von einem gothischen in Eichenholz geschnitzten Rahmen eingefaßt, und gegenwärtig hier zum Besten des Berliner Hauptunterstützungsvereins für die Familien der zur Fahne Einberufenen ausgestellt. Demnächst wird es seinen bleibenden Platz im Ordensschlosse zu Sonnenberg finden.

Kunstliteratur.

Sn. Unter den Specialforschungen über einzelne Zweige und Perioden der Kunstproduktion und der Kleinkünste, mit denen in neuerer Zeit die Engländer sich um die Wissenschaft verdient gemacht haben, nimmt ein prächtig ausgestattetes Werk, welches die Glasmalerei zum Gegenstande und Charles Winston zum Verfasser hat *), eine hervorragende Stelle ein. Zu bedauern ist nur die Form, welche der fleißige und kenntnißreiche Forscher für seine Publikation gewählt hat. Das Werk besteht nämlich aus sechszehn sogenannten „Memoirs" und einem Anhange von 33 Briefen, die zur ferneren Erläuterung des Inhalts dienen. Wir haben es also mit einer Sammlung von Aufsätzen resp. Vorlesungen zu thun, die zwar zu einander in Beziehung stehen und sich zum Theil auch chronologisch — wo es sich um die Geschichte der Glasmalerei handelt — aneinanderreihen, die aber eine eigentlich systematische Behandlung des Gegenstandes, eine streng übersichtliche Ordnung des Stoffes vermissen lassen, und wie es in der Natur der Sache liegt, an überflüssigen Wiederholungen keinen Mangel leiden. Die einzelnen Aufsätze sind offenbar im Zusammenhange mit der Bewegung auf kunstindustriellem Gebiete entstanden, welche seit einem Decennium darauf hinarbeitet, die Fühlung zwischen Kunst und Industrie, die uns seit geraumer Zeit verloren gegangen, wieder herzustellen; und wenn man erwägt, daß der Verfasser vorzugsweise die Belehrung des Kunsthandwerkers im Auge hat, so mag man auch den lockern Verband, in welchem er die Resultate seines Forschens und Nachdenkens auf den Markt bringt, bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt finden. Höchst interessant sind die Untersuchungen Winston's über die Technik der Glasfabrikation, mit welcher er sich in eingehender Weise befaßt hat. In seinen Bemerkungen über den Stil in der Glasmalerei und die künstlerischen Principien, die bei ihrer Ausübung maßgebend sind, bekundet der Verfasser nicht allein eine erfreuliche Selbständigkeit, sondern auch eine in England seltene Freimüthigkeit des Urtheils. Namentlich eifert er gegen die ausgemachten Alterthümler, die womöglich die Glasstücke künstlich beschmutzen wollen, um den Eindruck des Modernen abzuwenden. Außer einer kleinen Anzahl von Holzschnitten enthält das Werk zur Erläuterung des Textes 11 farbige Tafeln mit Abbildungen von vorzüglicher Ausführung. Als Anhang ist ein Katalog (772 Nummern) über die in England vorhandenen Glasmalereien angefügt, welcher außer der Zeit der Entstehung und der Angabe des Gegenstandes auch den Ort oder den Eigenthümer der einzelnen Stücke nachweist.

*) Memoirs illustrative of the art of Glass-Painting. By Charles Winston. Illustr. with engravings from the authors original drawings by Ph. D. Delamotte. London, John Murray. 8. 1865. 21 sh.

Die handschriftlichen Aufzeichnungen von Lucas de Heere über die flämischen Künstler, welche kürzlich in Holland wieder aufgefunden sind, werden von der Gesellschaft der Bibliophilen zu Gent veröffentlicht werden.

Personal-Nachrichten.

Die Landschaftsmaler Andreas und Oswald Achenbach in Düsseldorf sind vom Kaiser von Mexico mit dem Guadeloupe-Orden decorirt worden.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

+ **Zum Besten des König-Wilhelm-Vereins in Berlin** wird der Inhaber der Berliner Centralausstellung, Herr A. Karfunkel, die stattlichen Räume seines Ausstellungslokals zum Zweck einer Ausstellung zur Verfügung stellen, in welcher die hervorragendsten Kunstwerke, die sich in Berlin im Privatbesitz befinden, vereinigt werden sollen. Außerdem soll zum Besten des genannten Vereins eine Verloosung von Werken der Kunst und Kunstindustrie daselbst stattfinden. Die Aus-

stellung wird unter Leitung eines Komité's ins Werk gesetzt, welches aus den Geheimräthen Bußler, Dielitz, Nitz, G. F. Waagen, dem Stadtverordneten Gilka, dem Prof. Menzel und dem Rentier Mühlberg zusammengesetzt ist. Die Eröffnung findet wahrscheinlich schon Anfangs Juli statt; als Schlußtermin ist vorläufig der 1. Oktober in Aussicht genommen.

Die allgemeine Kunstausstellung in Brüssel wird am 1. August eröffnet und am 1. September geschlossen. Die Einsendungen haben bis zum 10. Juli zu erfolgen; spätere Sendungen werden nicht angenommen. Die Kosten des Hin- und Rücktransports im Inlande werden von der Regierung getragen.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 9.
Der Schatz des deutschen Ritterordens. — Sammlung antiker Glasfragmente im Museum. — Hans Sibmachers Stick- und Spitzenmusterbuch. — Vorlesungen etc.

Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. 1866. Heft I. II.
Th. Fechner, Vorbesprechung über die Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna. — Ausführliche Beschreibung Aller auf dem Rath-Hauss in Nürnberg etc. Befindlicher Gemählte Beschrieben von G. J. Lang. Mitgetheilt durch A. Andresen. — Von Kunstlichen Handwerken etc. Mitgetheilt von A. Andresen. — Th. Fechner, Die älteste historische Quelle über die Holbein'sche Madonna. — Ueber das Kupferstichwerk des Augustin Hirschvogel. — Materialien zu einem Kataloge der radirten und der vorzüglichsten geschabten Blätter des G. Th. Rugendas.

Organ für christliche Kunst. Nr. 9—11.
Die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr in ihren ältesten Theilen und die ursprüngliche Bemalung des neuen Theiles. Von Eb. Wulff. (Mit Abbild.) — Eine Darstellung aus der Legende des h. Bruno im städtischen Museum zu Köln. Von J. J. Merlo. — Die Formensprache der Gothik und Antike. Von J. Richter. — Die Burg zu Conradsheim. — Die Holzskulptur in Schleswig-Holstein. — Neue Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. Von J. J. Merlo.

Gazette des Beaux-arts. Juni.
Ch. Blanc, Le Salon de 1866. (Mit Abbildungen.) — Ch. Clément, Catalogue de l'oeuvre de Géricault. — James Weale, Gérard David, sa vie et ses oeuvres authentiques. (illustr.). - Ph. Burty, Exposition de la Société des Amis des arts de Bordeaux. —

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 8—10.
Le bronzes de M. Barye. — Les fac-simile des dessins à la plume de Géricault. — Le Musée des Offices. — Le Salon de 1866. — Hipp. Bellangé. —

The Art-Journal. Juniheft.
The Royal Academy: Exhibition. — Lady artists in Rome. — Mr. Westmacotts lectures at the Royal Academy. — Obituary (Fairholt; Fanny Richomme). — French exhibition of 1866. — Reviews etc. Beigegeben 3 Stahlstiche nach A. Elmore, W. Hemsley und G. Halse.

Allgemeine Zeitung Nr. 135—140.
A. Teichlein, Moritz von Schwind und seine Wandgemälde im neuen Opernhause zu Wien.

Revue des deux mondes. 1. Juni.
Du Camp, Le Salon de 1866.

Berliner Ausstellungskalender.

I. **Karfunkel's Centralausstellung.** H. Kretzschmer, die Kräutersammlerin, im Vordergrunde die Alraunwurzel (Atropa Mandragora), eine früher berüchtigte Zauberpflanze. — J. Grün, junge Dame einen Brief lesend; Kinderbad.

II. **Lepke's Kunsthandlung.** C. Arnold, Fuchs vor einem Hühnerstalle, von Hunden angegriffen. — A. Brendel, Schäferin mit Schafen. — F. Hiddemann, Schiffsbau im Kleinen. — De Haas, Kühe auf der Trift. — O. Achenbach, Landschaft mit hohen Bäumen bei Rom, Staffage: Spaziergang des Papstes und verehrendes Volk. — Franz Meyerheim, Mutter mit einem Kinde.

III. **Im Akademiegebäude.** Ausstellung zum Besten der Familien der zur Armee Einberufenen: Drei Johanniterbilder von Prof. C. Cretius.

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. Fr. Laubmann: Maria Stuart. — K. Otto: Hans Sachs. — A. v. d. Verme: Ungarische Freiwillige in einer griechischen Kirche. — Emilie Osborn (aus London, in München): Verwaiste. — A. Kappis: Erntebild. — H. Bethke: Das bewachte Kind. — F. Meyer: Die Prüfung. — J. A. Klein: Ungarisches Fuhrwerk. — A. Löffler: Achtzehn Reiseskizzen aus Aegypten, Syrien u. a. — Köbel: 1. Motiv aus dem Allgäu; 2. Ruine des Schlosses Trostberg; 3. Motiv bei Großhesselohe; 4. Aus der Campagna bei Rom. — F. C. Mayer (Nürnberg): Interieurmotiv aus dem Fürstenzimmer zu Augsburg. — L. Mecklenburg: Bei der Marcuskirche in Venedig. — Fr. Bamberger: Strand bei Hastings in England; Partie an der Isar. — A. Böscher: Mühle bei Jauerburg. — Chr. Mali: Partie aus der schwäbischen Alp. — Steinmetz: Partie an der Amper. — Ad. Lier: Ein Sonntag im bairischen Oberlande. — J. Engelmann: Ein Wasserfall. — K. Häfner: Wasserfall bei Brannenburg. — L. Gebhardt: Partie am Bodensee. — Clara Folingsby: Partie bei Aschau.

In Folge der durch den Kriegszustand herbeigeführten temporären oder andauernden Unterbrechungen des Verkehrs kann das regelmäßige Erscheinen der „Kunstchronik" nicht verbürgt werden.

Der Unterzeichnete bittet seine Herren Korrespondenten, Ihre gefälligen Zuschriften, vom 1. August ds. Js. angefangen, unter der veränderten Adresse:

Thereſianumgaſſe 25

hierher senden zu wollen.

Wien, Ende Juni 1866.

Dr. **C. v. Lützow.**

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

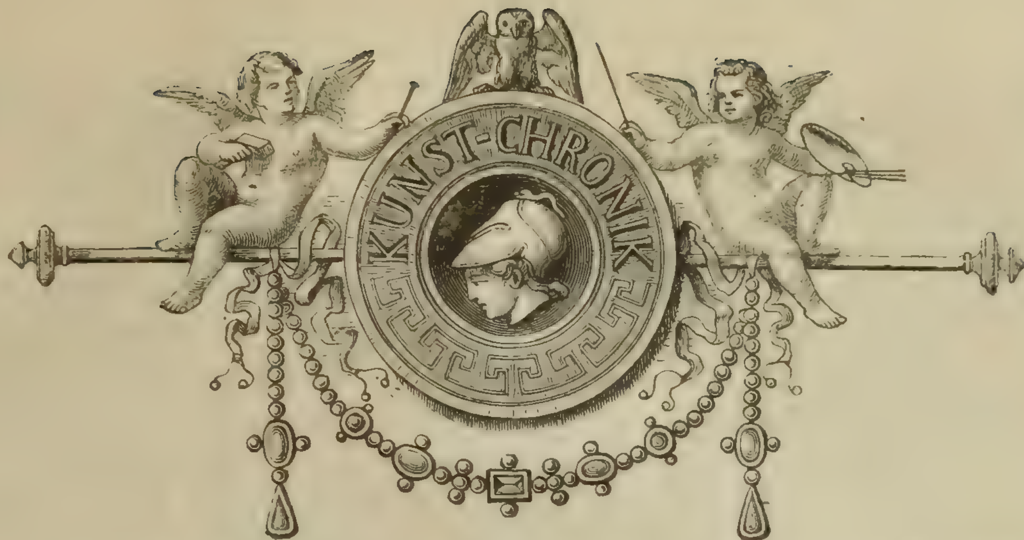
Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 89) zu richten.

20. Juli.

Nr. 15 u. 16.

Inserate
à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser, in **München:** E. A. Fleischmann.

Die nationale Porträt-Ausstellung in London.

Von **Alfred Woltmann.**

Der Sinn für das Bildniß ist eine alte Eigenschaft des englischen Kunstgeschmacks. Die Begabung der Engländer für die bildende Kunst ist nie besonders groß gewesen und erst seit Anfang des vorigen Jahrhunderts etwa haben sie es wenigstens in der Malerei zu einiger Selbständigkeit gebracht. Früher waren einige der bedeutendsten Künstler des Kontinents hier thätig, aber auch diese blieben auf das Bildniß allein in ihrem Schaffen beschränkt. Holbein und van Dyck, die hier in zwei auf einander folgenden Jahrhunderten schufen, werden von der Nachwelt in Gemeinschaft mit Velasquez als die ersten Bildnißmaler, die es je gegeben hat, genannt. Das ist eine Anerkennung, welche im Grunde den Künstlern bitter Unrecht thut, denn ihre Begabung ging weit über diesen engen Kreis hinaus. In den religiösen wie profanen Werken, die Holbein früher in Deutschland wie in der Schweiz vollendet, namentlich in den untergegangenen, nur in Skizzen noch erhaltenen Wandbildern des Baseler Rathhaussaales, hatte er sich als Meister des großen historischen Stiles, von allen Künstlern des Nordens vielleicht allein, bewährt. Mit allen Schöpfungen solcher Art war es aber vorbei, sobald er den Kanal überschritten hatte. Die einzigen größeren Schöpfungen seiner englischen Zeit, die keine Bildnisse waren, die allegorischen Darstellungen vom Triumph der Armuth und des Reichthums, hat er nicht im Auftrage von Engländern, sondern auf Bestellung seiner Landsleute, der dortigen Genossenschaft der deutschen Hansa, vollbracht. Auch van Dyck, wenn ihm gleich die kühne Erfindung und die ungestüme Gewalt seines Lehrmeisters Rubens fehlte, hatte die schönsten religiösen und mythologischen Kompositionen, ehe er nach England kam, gemalt, und in ihnen überall da, wo es auf Feinheit der Empfindung, Richtigkeit der Naturbelauschung und Adel der Darstellung ankam, selbst Rubens überflügelt. Jetzt ward ihm in England ein glänzender Wirkungskreis, den er glänzend ausfüllte, eröffnet, aber das Porträtmalen war doch nicht im Stande ihn zu befriedigen. Daß es ihm nicht gelang, den Festsaal zu Whitehall ausmalen zu dürfen, daß die Ausschmückung der großen Galerie im Louvre nicht ihm, sondern dem Nikolas Poussin übertragen ward, konnte er nicht verschmerzen, und dies trug vielleicht zu seinem frühen Tode bei. Auch später, als die Kunst in England selbst Wurzel schlug, waren die ersten Maler, wie Reynolds und Gainsborough, im Gebiet des Porträts am meisten zu Hause. Eine gewisse Nüchternheit, ein Mangel an höherem Schwung liegt dieser Einseitigkeit des englischen Kunstgeschmacks zu Grunde. Aber sie entspringt zugleich jener richtigen Schätzung vom persönlichen Werth des Menschen, jener vollen Würdigung der individuellen Selbständigkeit, welche eine so bedeutende Seite des englischen Nationalcharakters bildet. Dieser alten Vorliebe für das Bildniß entspricht es vollkommen, daß seit dem Jahre 1856 in London eine vom Parlament dotirte nationale Porträt-Galerie besteht, die in S. George Street ihren Sitz hat. Damit aber noch nicht befriedigt, hat man in diesem Jahre eine große nationale Porträt-Ausstellung veranstaltet, die im April begann und im August geschlossen wird. Die Abtheilung für Kunst und Wissenschaft im Unterrichtsministerum (Science and art department of the Committee of Council on Education), dieselbe

Behörde, unter der das South-Kensington-Museum, diese großartige Anstalt für Kunst und Industrie, steht, hat die Ausstellung hervorgerufen. Der Earl of Derby steht an der Spitze des Comite's. Als leitender Gesichtspunkt wurde aufgestellt: ein Bild zu geben sowohl von der englischen Geschichte als von der Entwicklung der Kunst in England — wohlgemerkt: „der Kunst in England," nicht „der englischen Kunst." Von einheimischer Kunst ist in der diesjährigen Ausstellung, die bis zur Regierung Jakobs II. reicht, noch wenig oder gar nichts zu finden. Die Fortsetzung, welche sich bis auf die neueste Zeit erstreckt, wird je nach der Anzahl der angebotenen Gemälde noch eine oder zwei Ausstellungen in den nächsten Jahren füllen.

Das Prinzip des Entlehnens liegt der Ausstellung zu Grunde. Man hat sich bei dieser wie bei ähnlichen Gelegenheiten nicht vergebens an die Bilderbesitzer gewandt. Privatleute, Korporationen u. s. w. haben bereitwillig ihre Schätze hergegeben, und die Königin ist mit gutem Beispiel vorangegangen. Von den 1030 ausgestellten Gemälden hat sie allein 307 geliehen. Das Lokal geben die ehemaligen Erfrischungsräume der internationalen Ausstellung von 1862, eine lange, zwei Stock hohe Galerie, welche mit drei anderen, der Royal Horticultural Society gehörigen Flügeln ein weites Viereck bildet, das die schönen Gärten der letzteren umschließt. Als man den Krystallpalast abbrach, blieben diese Räume bestehen und werden vom South-Kensington-Museum benutzt, das nur durch die Straße von dieser Anlage getrennt ist und im mittleren Theil des Gebäudes seine reiche Sammlung von Schiffsmodellen, sowie eine Ausstellung animalischer Produkte untergebracht hat. Das Lokal ist zweckentsprechend, indem es ein volles Seitenlicht genießt und durch Zwischenwände in kleinere Kabinette geschieden wird. In diesen Räumen sind nun, was das einzig Geeignete ist, die Bildnisse streng chronologisch geordnet.

Die dargestellten Persönlichkeiten gehen bis in das zwölfte Jahrhundert zurück, natürlich aber nicht in gleichzeitigen Bildnissen, so daß hier weder das künstlerische noch das historische Interesse ein besonders großes ist. Die schöne Rosamunde Clifford, die Geliebte König Heinrichs II. macht unter Nr. 1 den Anfang. Aber wer möchte der Dame im Kostüm des 16. Jahrhunderts trauen? Dagegen ist das kolossale, dem Kapitel von Westminster gehörende Bildniß des Königs Richard II., der im vollen Ornat auf dem Thron sitzt, zwar typisch im Gesicht, doch sicher einem alten Vorbild entnommen. Ebenso verschiedene schlechte und späte Bildnisse Heinrichs IV., die ganz mit einander übereinstimmen. Zwei gleichfalls nach demselben älteren Bildniß gemalte Darstellungen, eine von der Bodleian Bibliothek in Oxford geliehen, sind sodann vom Dichter Geoffroy Chaucer vorhanden; er trägt einen grauen Rock und ein graues Kopftuch, hat den Rosenkranz in der linken, den Griffel etwas ungeschickt in der rechten Hand. John Talbot, erster Earl of Shrewsbury, der große Feldherr der französischen Kriege, ist ebenfalls nur in einer späten, schlechten Kopie (im Besitz des Lord Nordhampton) zu sehen, die aber wahrscheinlich seinem Epitaph entlehnt ist. Die Darstellung beweist das. Es ist das Brustbild eines Knieenden, der beide Hände zum Gebet an einander schließt, und gegen rechts, nach einer Glorie, blickt. Er ist in einem bunten Waffenrock gekleidet, und sein nach der Mode des 15. Jahrhunderts bartloses, gefurchtes Gesicht ist äußerst devot im Ausdruck. Ein interessantes Originalbild der Zeit sehen wir dagegen in einem kleinen, dem Herzog von Sutherland gehörenden Gemälde, das die Vermählung König Heinrichs VI. mit Margarethe von Anjou, der Tochter König René's, darstellt. Unter den Anwesenden sollen Humphrey, Herzog von Glocester und Kardinal Beaufort, Bischof von Winchester sein; der Kardinal-Erzbischof von York John Kempe vollzieht die Ceremonie. Es ist eine ansprechende Arbeit aus der flandrischen Schule, die indeß wohl erst ein paar Jahrzehnte nach dem abgebildeten Ereigniß entstanden ist. Horace Walpole besaß das Bild und es ist in Wornum's Ausgabe seiner Anecdotes of painting gestochen. Künstlerisch wichtiger ist ein kleines Flügelaltärchen, welches der Herzog von Devonshire geliehen hat. „Van Eyck oder Memling" lautet die Angabe des Malers, eine ziemlich naive Wendung, denn das ist zweierlei. Mit keinem der beiden van Eyck hat das Bild Aehnlichkeit; es ist entschieden später. Wohl aber ist es dem Memling nahe verwandt und rührt wahrscheinlich von ihm her. Vor der Jungfrau mit dem Kinde, dem ein Engel eine Frucht reicht, während ein zweiter ihm auf der Geige vorspielt, knieen der Stifter Sir John Donne, seine Frau und ein kleines Töchterchen, er durch die heilige Katharina, sie durch S. Barbara empfohlen. Die Patrone des Stifters, die beiden Johannes, sind auf den Flügeln zu sehen, und eine anmuthige Landschaft, wie Memling sie liebt, mit freundlichem Grün, einer Brücke, einer Mühle und weidenden Kühen, nimmt den Hintergrund ein. Das Altärchen mag in Flandern selbst gemalt sein, denn John Donne, ein Dienstmann König Eduards IV., soll diesen begleitet haben, als er 1470 vor Warwick nach den Niederlanden floh. Von einem der ältesten und berühmtesten Schüler der van Eyck's, Petrus Christus, ist hier ein vom Earl of Verulam geliehenes Bildniß vorhanden, welches den Künstlernamen und die Jahreszahl 1446 trägt. Es stellt Eduard Grimson vor, der unter Heinrich VI. Gesandter am Burgundischen Hofe war und als Urheber des Vertrags zwischen Burgund und England bekannt ist.

Schon damals ist alles Nennenswerthe fremde Arbeit,

und so blieb es auch in der Folgezeit. Unter Heinrich VII. hatte der Niederländer Mabuse hier eine Zeit lang gewirkt. Sein Werk ist das nach Hamptoncourt gehörende Bild der drei Kinder des Königs: der nachmalige Heinrich VIII., Arthur und Margaretha, halblebensgroß und in halber Figur, um einen Tisch sitzend und mit Früchten spielend. Dies Gemälde ist besser als die meisten seiner späteren, vielfach manierirten Werke, nur zeigt sich die Neigung zu übertrieben runden Formen schon hier, und der Fleischton ist sehr kalt und grau, was größtentheils wohl einem starken Putzen zuzuschreiben ist. Unter der folgenden Regierung war Hans Holbein in England, und so ist es nun sein Name, der in der Ausstellung dominirt. Für mich, welchen hauptsächlich Studien über Holbein jetzt nach England führten, ist diese daher besonders von Wichtigkeit; hier finde ich eine ganze Reihe von Werken, die seinen Namen tragen und sonst über ganz England zerstreut sind, vereinigt. Indeß wurde mir doch eine kleine Enttäuschung zu Theil. Daß der Mißbrauch, der mit diesem großen Namen getrieben wird, einen so hohen Grad erreicht, hatte ich nicht gedacht. Neunundsiebzig Bilder, die „Holbein“ heißen, kann man hier sehen, unter diesen aber kann ich nach genauer und wiederholter Prüfung nur acht für Originale halten. Alle die neuesten Forschungen über den Meister haben bewiesen, daß er dem Vaterland weit mehr und England weit weniger, als man bisher annahm, angehört. Auch schon in blos chronologischer Hinsicht. Jetzt steht fest, daß er elf Jahre früher gestorben, aber drei Jahre früher geboren ist, als man bis vor wenigen Jahren glaubte. Und seine englische Zeit, die dadurch auf das Stärkste verkürzt wird, verliert auch noch durch den Umstand, daß sein erster Besuch in der Heimath (1529) nicht blos ein vorübergehender war, sondern, wie archivalisch nachgewiesen ist, einen Aufenthalt von mehreren Monaten nach sich gezogen hat. Und auch von den Werken, die er in England geschaffen, ist nicht mehr Alles dort zu sehen. Die drei schönsten Gemälde seiner englischen Zeit, die ich bis jetzt kenne, sind in deutschen Sammlungen: Werke, wie der Goldschmied Morrett in der Dresdener Galerie, der Kaufmann Gyzen im Berliner Museum, die Königin Jane Seymour im Wiener Belvedere habe ich bis jetzt in England nicht gesehen. Dem abgeschmackten Spiel, das in England mit dem Namen des großen Meisters getrieben wird, trat schon Waagen in seinem Buche über „Künstler und Kunstwerke in England“ mit Nachdruck entgegen. Nur ein mäßiges Bruchtheil der dem Holbein aufgebürdeten Arbeiten konnte vor dem Auge eines solchen Kenners bestehen. Nach dem Fortschritt aber, den die Holbeinkunde seitdem gemacht, wird man jetzt von diesem Bruchtheil wieder nur ein Bruchtheil gelten lassen können. Namentlich die vor einigen Jahren durch Mr. Black gemachte Entdeckung seines Todesjahres 1543 (bekanntlich durch Auffindung seines Testamentes sammt gerichtlicher Notiz über seinen Tod) wirft auf seine Laufbahn ein ganz neues Licht. Der Unterschied zwischen Holbeins sicheren Werken und der ihm früher zugeschriebenen, nach 1543 entstandenen fiel auch einem Kenner wie Waagen auf, und er kam zu dem ganz folgerichtigen Schluß, ungefähr um 1546 müsse eine Veränderung in Holbein's Behandlungsweise eingetreten sein. Diese ganze Reihe von Arbeiten ist nun auf Rechnung Anderer zu setzen und mit ihnen fallen begreiflicherweise auch viele Bilder früherer Zeit, die wohl mit diesen, nicht aber mit den wirklich beglaubigten Schöpfungen des Malers übereinstimmen.

Aber was haben sich Bilderbesitzer um geschichtliche Forschungen zu kümmern? Auf Holbein's Namen laufen im Ausstellungskatalog jetzt noch all die zahlreichen Gemälde, die er notorisch nach seinem Tode gemalt haben müßte. Geht doch die Naivetät so weit, daß sich verschiedene „Holbein“ vorfinden, die laut Inschrift selbst nach dem Jahre 1554, das man früher für Holbein's Todesjahr hielt, entstanden sind. Sir John Thynne, dem Marquis of Bath gehörig, ist 1566, die Gräfin Lennox, aus Hamptoncourt, 1572 gemalt, und der 1530 geborene Ambrosius Dudley, Earl of Warwick (geliehen von Lord Dudley), war bei Holbein's Tode dreizehn Jahre alt, erscheint aber hier als alter Mann mit grauen Haaren. In dieser Ausstellung, die aus geliehenen Sachen besteht, war es natürlich geboten, die Namen, welche die Eigenthümer gaben, unangetastet zu lassen, und der Katalog lehnt auch jede Verantwortlichkeit in dieser Beziehung ab. Um so überflüssiger war es, daß der Verfasser, Mr. Samuel Redgrave, sich angelegen sein ließ, für die Bilderbesitzer Partei zu nehmen, und es wagt, die Entdeckung des Todesjahrs, welche für jene so vielfach enttäuschend ist, in Zweifel zu ziehen. Es sei noch nicht absolut sicher, meint er, daß der Verfasser jenes Testamentes mit dem großen Maler identisch sei. Nun aber hat Mr. A. W. Franks, der über diese Entdeckung in der „Archäologia“ schrieb, den Beweis hiefür in einer glänzenden Vollständigkeit geführt, und außerdem, wenn da irgend noch Zweifel bleiben könnte, wird derselbe beseitigt durch ein unlängst von Herrn His-Heusler im Baseler Archive aufgefundenes, auch in meinem Buche „Holbein und seine Zeit“ mitgetheiltes Dokument, in welchem im Jahre 1545 von unserm Maler als von „Hans Holbein seligen“ die Rede ist.

In der Ausstellung also kommt etwa auf zehn sogenannte „Holbein“ ein echter. Dies Verhälniß mag auf England überhaupt passen. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, daß ich von 27 Gemälden, die in der königlichen Galerie zu Hamptoncourt unter dem Namen Holbein prangen, nur eines, das Bildniß des Wallisers

Reskemeer mit Sicherheit für sein Werk erkennen kann, außerdem kommt nur noch das Bildniß der Lady Baux in Frage, das von Holbein war, aber jetzt gänzlich übermalt ist. Ein sehr interessantes Gemälde, das die Jahrzahl 1512 trägt und für die Eltern des jüngeren Holbein, von ihm gemalt, ausgegeben wird, ist wohl ein Holbein, aber nicht ein Werk des Sohnes, sondern des Vaters. Namentlich die Landschaft, welche vollkommen mit der Behandlung der Landschaft in der „Basilika des heiligen Paulus" von Hans Holbein dem Vater (in der Augsburger Galerie) übereinstimmt, läßt mich das erkennen; dann spricht auch in den Köpfen selbst die größere Schärfe der Zeichnung und das Weißliche in den Lichtern dafür. Auch daß die Hände ziemlich schwach sind, ist ein Beweis. Bei Holbein dem Sohn ist das selbst in der frühesten Zeit nicht zu bemerken; der Vater ist aber stets etwas schwach in der Behandlung der Extremitäten. Die Tradition, welche in den Dargestellten Holbein den Vater und sein Weib sehen will, ist durch nichts unterstützt, ist so werthlos und nichtssagend wie alle sogenannten Traditionen in der Kunstgeschichte. Die Dargestellten sind gute, behäbige Bürgersleute, der in Pelzkappe und Pelzrock gekleidete Mann etwas philiströs, ohne jeden Bart. Sein Gesicht hat nichts gemein mit dem merkwürdigen bärtigen Kopf, der in Jugendarbeiten des jüngeren Holbein häufig vorkommt, und den ich, im Anschluß an das von Sandrart mitgetheilte Portrait, als Bildniß des Vaters nachgewiesen zu haben glaube (Holbein und seine Zeit, I. S. 160). Außerdem werden dem Künstler in Hamptoncourt nicht nur die schlechten Kopien nach den Bildnissen von Erasmus und Froben, sondern auch allerlei Darstellungen von Schlachten oder von Festlichkeiten unter Heinrich VIII., durchaus handwerksmäßige Schildereien, die nichts mit ihm zu thun haben, endlich ein Christus mit der Magdalena in der Art des Bartholomäus Bruyn und eine Landschaft, die offenbar von Herry de Bles herrührt, beigemessen. Wenn es so in der königlichen Galerie zugeht, was soll man von Privatsammlungen erwarten!

Aber kehren wir zu unserer Ausstellung zurück. Das Beste unter ihren wirklich Holbein'schen Bildern ist das Porträt des Thomas Morus, welches Mr. Henry Huth gehört. Vielleicht ist dies das erste Gemälde, das der Künstler in England ausgeführt. Es trägt die Jahrzahl 1527, und im Spätsommer 1526 hat Holbein Basel verlassen. Im Hause More's fand er auf Empfehlung seines Freundes Erasmus Aufnahme und blieb bis zu seiner Rückkehr nach der Heimath (1529) in dessen Landhaus zu Chelsea, diesem Hause, das Erasmus als die Schule christlicher Gesinnung preist. Sicher hat er an einem Bilde seines Gastfreundes die erste Probe seiner Kunst abgelegt. Der Kopf dieses großen Gelehrten und Staatsmannes, dieses reinen und herrlichen Menschen, mit dem tiefen, durchdringenden Forscherblick und mit der seelenvollen Milde, die zugleich in seinen Zügen wohnt, prägt sich unverwischbar dem Auge ein. Desto zweifelhafter ist der Werth des Exemplars von dem Familienbilde des Thomas More, das Mr. Charles Winn besitzt. Waagen bereits, der es auf dem Landsitze Nostall-Priory sah, erklärte es für eine Kopie, und es ist sogar eine recht plumpe und mittelmäßige. Das Original mag untergegangen sein, vielleicht schon damals als Morus von seinem grausamen und launischen Monarchen dem Tode überliefert ward und seine Güter konfizirt wurden. Wollen wir von der Größe und dem Charakter dieses Werkes einen Begriff erhalten, so müssen wir die flüchtige Umrißskizze im Baseler Museum — Holbein brachte sie dem Erasmus nach Deutschland mit, als er 1529 zurückkam — oder die Studien zu sieben großen Köpfen in der Bibliothek zu Windsor betrachten.

Gleichfalls dem ersten Jahre von Holbeins Aufenthalt in England, 1527, gehören zwei andere Bildnisse an: Erzbischof Warham von Canterbury, ein mehr als siebzigjähriger Greis voll priesterlicher Würde und strenger Energie; großartig und voll Charakter sind namentlich auch seine Hände behandelt, die vor ihm auf einem Kissen ruhen. In der Malweise ist ein gewisser Unterschied zwischen diesem Bilde und dem früheren. Im Porträt des Morus herrscht noch der bräunliche Ton aus der früheren Zeit des Meisters vor, hier geht dagegen jener in den Schatten graue Ton durch, der dem Meister während der nächsten Jahre eigen bleibt. Das Gemälde gehört nach Lambethhouse, dem alten erzbischöflichen Palast, in dem es seit seiner Entstehung bewahrt wird. Dann das aus Windsorcastle stammende Bild des Sir Henry Guildeford, eines Kriegers und Gelehrten, der mit Erasmus und Morus nahe befreundet war, in den Maurenkriegen in Spanien diente und unter Heinrich VIII. Master of the Horse wurde. Er erscheint in prächtiger Tracht mit goldgemustertem Kleide und schwarzem Oberrock mit Pelzbesatz und mit der Kette des Georgsordens um den Hals. Es ist ein starkes, wohlgebildetes Gesicht, in welchem Gedanken und Thatkraft neben einander wohnen. Der auffallend gelbliche Ton des Fleisches muß eine Eigenthümlichkeit des Abgebildeten gewesen sein, da er ganz ebenso auf der farbigen Stiftzeichnung in Windsor vorkommt.

Aus etwas späterer Zeit stammen folgende Bildnisse: Thomas Cromwell, in einem verputzten und schlecht restaurirten Porträt, das der Gräfin von Caledon gehört. Er sitzt auf einer Holzbank mit hoher Lehne. Eine sehr klein geschriebene Briefadresse, die er in der Hand hält, und die mir zu entziffern gelang, nennt ihn als Schatzmeister des Königs:

To our trusty and right welbeloued
Counsailler Thomas Crom
well Maister of our Jewelhowse.

Dies war das erste hohe Amt, das er, der ehemalige Günstling des Kardinals Wolsey, vom Könige erhielt, später schwang er sich zum Lord-Kanzler und Earl of Essex auf, fiel dann aber jäh in Ungnade und ward 1540 enthauptet. Er ist der Held jenes alten Trauerspiels, das Tieck für ein Werk Shakespeare's zu halten geneigt war. Sein keineswegs unanfechtbarer Charakter spricht sich weniger in diesem vielfach verdorbenen Bilde aus, als in einem anderen Originalporträt Cromwell's von Holbein's Hand, das leider sich nicht in der Ausstellung befindet, sondern das ich hier kürzlich im Besitz des Kapitains Ridgway sah. Es giebt nur den Kopf in einem Rund mit Steineinfassung und ist von schärfster und schlagendster Charakteristik. Das Haar sieht man gar nicht, weil die schwarze Mütze tief am Hinterkopf herabgeht; an der Backe sproßt ein kleiner flockiger Bart; es ist ein ungemein dickes Gesicht mit schmalen Lippen, großer Nase und kleinen, scharfen blauen Augen; der feiste Hals ist faltig wie ein Stiernacken. Der Ausdruck hat etwas Bösartiges; man könnte diesem Manne nicht trauen.

Treffliche Bilder sind auch das der Lady Rich — so nach einer Zeichnung in Windsor zu nennen, obwohl der Katalog, das von Herrn W. Moleslev geliehene Porträt für Königin Katharina von Arragon ausgiebt, eine Matrone mit strengen, bedeutenden Zügen, die auf einen festen Charakter deuten. Dann Sir William Butts und seine Frau, beide Herrn W. H. Pole Carew gehörig. Namentlich das Bild des Mannes hat sehr gelitten und ist durch die gröbsten Retouchen im Gesicht entstellt. Butts, der Leibarzt des Königs, kommt auch im Heinrich VIII. von Shakespeare vor, in der zweiten Scene des fünften Aktes. Er ist Zeuge davon, wie der angeklagte Erzbischof Cranmer genöthigt ist, vor dem Gerichtszimmer unter dem Gesinde zu warten, und zeigt diesen Anblick dem König vom Fenster aus. Das spricht nicht nur für seine Geltung beim Monarchen, sondern auch für sein gutes Herz, und so sieht denn auch im Bilde der dicke Mann mit dem starken Kinn ebenso gutmüthig als behäbig, zugleich aber sehr gescheut aus.

Vom Könige selbst sind zahlreiche Bildnisse vorhanden, aber kein einziges unter den gemalten Porträten halte ich für ein Holbein'sches Original. Ein herrliches Werk seiner Hand dagegen ist ein großer dem Herzog von Devonshire gehöriger Karton. Dieser giebt die eine Hälfte eines von Holbein in einem Zimmer zu Whitehall 1537 ausgeführten großartigen Wandgemäldes, das die Gestalten Heinrichs und seiner Gemahlin Jane Seymour und im Hintergrunde die Eltern des Königs Heinrich VII. und Elisabeth von York enthielt. Das Gemälde ging beim Feuer von Whitehall im Jahre 1697 zu Grunde, doch giebt uns glücklicherweise eine früher auf Befehl König Karls II. von Remigius van Leenputte gemalte Kopie, die sonst in Hamptoncourt bewahrt wird und in der Ausstellung unter dem Karton hängt, einen Begriff von der ganzen Komposition. Wir sehen an diesem Karton, daß Holbein fähig war, auch Porträtdarstellungen, wo es die Aufgabe mit sich brachte, in echt monumentalem Sinne zu erfassen. Heinrich steht breitbeinig da, seine kolossalen Waden präsentirend, von einer fast unheimlichen, durch das Kostüm noch gesteigerten Breite an den Schultern. Die Rechte, welche Handschuhe hält, hat er in die Seite gestemmt, die Linke spielt mit dem Dolch. Die äußerste Pracht ist im Anzug aufgeboten, der ganz mit Stickereien und Juwelen überladen ist. Alle gewaltigen und alle schlimmen Eigenschaften des Monarchen sprechen aus dem Antlitz wie aus der Gestalt. Wir sehen den gewaltsam-energischen Mann, der seinen Willen rücksichtslos durchzusetzen wußte, wir sehen zugleich den grausamen, von Eigensinn regierten, vom brutalsten Egoismus erfüllten Despoten, und eine grenzenlose, fürchterliche Selbstgefälligkeit redet aus Ausdruck und Haltung. Das ist das „overheerlijk Portret," von dem van Mander rühmt, es sei „zo wel getroffen, dat het den beschouwer mit verbaastheid andoet." Es scheine zu leben, sagt er, und das Haupt und alle Glieder sich natürlich zu bewegen. Einige Stufen höher steht Heinrich VII. mit kleinem Barett und langem Mantel, gegen eine Brüstung gelehnt. Sein nach Mode des 15. Jahrhunderts bartloses Gesicht ist etwas melancholisch im Ausdruck. Eine großartige Renaissancearchitektur bildet den Hintergrund.

Dies herrliche Werk wurde denn auch zum Vorbilde für zahlreiche Bildnisse des Königs; wo Porträts Heinrichs VIII. nöthig waren, wurden sie danach fabrikmäßig kopirt. Nach der jetzigen Ausstellung zu schließen mag etwa ein Drittel aller vorkommenden Darstellungen des Königs aus mehr oder minder genauen Nachbildungen des Whitehall-Bildes bestehen, so zwei Brustbilder aus Whitehall und ein drittes, das dem Viscount Galway gehört, so besonders das große Gemälde in ganzer Figur, das Herr Danby Seymour besitzt. Es war auch von Waagen als Holbein anerkannt und ist in der That von Heinrichs gemalten Porträten, die wir hier sehen, wohl das beste, ist eine gute, alte Kopie. Die Uebereinstimmung mit der kleinen Kopie des v. Leenputte, erstreckt sich bis auf alle Details der Kleidung. Diese ist im Karton vielfach abweichend, wo auch der Kopf des Monarchen nicht ganz so sehr von vorn gesehen ist. Ein andres Porträt des Königs, das Waagen besonders hochstellt, das aus Warwickcastle, kann ich auch nicht für ein Holbein'sches Werk halten. Es ist offenbar nach seiner Zeit, in Heinrichs letzten Lebensjahren, gemalt. Haar und Bart beginnen schon grau zu werden, auch die ver-

änderte Tracht ist die einer spätern Zeit. Recht tüchtig sind die Hände gemalt, während der Kopf etwas schwächer scheint und die Ausführung der reichen Tracht, im Gegensatz zu Holbein, der in solchen Details gerade die höchste Meisterschaft entfaltete, gewöhnlich ist. Ein andres, vom Herzog von Winchester geliehenes Porträt ist demselben Vorbild entnommen.

Nach Allem scheint Holbein den Fürsten überhaupt nicht so sehr häufig gemalt zu haben. Hohe Herrschaften pflegen gemeinhin nicht einem und demselben Maler besonders oft zu sitzen. Heinrich VIII. that dies um so weniger, als er ganze Scharen von Künstlern aller Länder gleichzeitig in seinen Diensten hatte. Für die nicht nach dem Leben gebildeten in großer Anzahl producirten Bildnisse, die zum gnädigen Geschenk an Nahestehende gebraucht wurden, scheint Holbein niemals verwendet worden zu sein, unähnlich dem Lucas Cranach, aus dessen Atelier und unter dessen Firma alle die Dutzendbilder oder vielmehr Schockbilder sächsischer Fürsten hervorgingen. In der That nennt auch van Mander außer dem Whitehallbilde nur noch ein einziges Bildniß des Fürsten, das große Gemälde in Barbershall, auf dem er vorgestellt ist, wie er der Barbier- und Chirurgengilde ihr Privilegien verleiht. Ueber dieses Bild hat vor einigen Monaten W. Lübke in einer Besprechung des von mir herausgegebenen Holbein-Albums an dieser Stelle gesprochen und mitgetheilt, wie manches ihm daran abstoßend und befremdend erschienen, möge Anderes auch unverkennbar wieder Holbeins Geist verrathen. Es mag deshalb gestattet sein, wenn ich diesem Werke zuliebe von der Besprechung der Ausstellung, auf der es leider nicht zu sehen ist, abschweife. Zu diesem sehr getheilten Eindruck des großen Gemäldes hätten Lübke die Worte des ältesten Berichterstatters den Schlüssel bieten können. Van Mander sagt: „Nach dem Gefühl von Einigen sollte Holbein das Stück selbst nicht vollendet haben, sondern das Fehlende durch jemand Anderen dazu gemalt sein; was indeß, wenn es wahr wäre, zu dem Schluß führen müßte, daß der Vollender der Manier Holbeins so vollständig zu folgen gewußt habe, daß kein Maler oder Künstler mit Grund urtheilen könne, es sei von verschiedenen Händen.“ Dieser letzte Zusatz macht dem Kennerblick Mander's keine große Ehre. Der Mangel an Einheit im Bilde, das Abweichende von Holbein's Art springt nur zu schreiend in die Augen. Mögen ältere Gerüchte ausgesagt haben, daß es Holbein unvollendet gelassen, mag das nur, wie es nach Mander's Worten eher scheint, von Manchen nach der künstlerischen Empfindung geurtheilt worden sein, es ist jedenfalls interessant zu wissen, daß die Meinung schon so früh bestand. Dabei unterstützen die geschichtlichen Daten dieselbe vollkommen. Der Parlamentsakt, welcher den Gesellschaften der Barbiere und Chirurgen gemeinschaftliche Korporationsrechte verlieh, stammt aus dem 32. Jahr Heinrichs VIII., also 1541. Erst nachher kann dies Bild, das die Ueberreichung des Freiheitsbriefes durch den König darstellt, bestellt worden sein. 1543 aber starb Holbein bereits, und außerdem war er, der Maler des Königs, ein sicher sehr mit Arbeit überhäufter Mann, so daß ein so großes Bild nur langsam fortschreiten konnte. Ich habe das Werk wiederholt gesehen und mir die klarsten Tage dazu ausgesucht, was bei dem dunklen Raum, in dem es hängt, sehr wichtig ist; ich bin außerdem emporgestiegen, um Kopf für Kopf und Stelle für Stelle in der Nähe zu untersuchen, und glaube nun über das Ganze und das Einzelne ein völlig sicheres Urtheil zu haben. Holbein hat nicht mehr am Bilde gethan, als etwa die flüchtigen Umrisse der ganzen Komposition gezeichnet und dann allmälig die Köpfe vieler einzelnen Mitglieder der Zunft, wie sie ihm gerade saßen, à la prima hineingemalt. Im ursprünglichen Zustand ist keiner der Köpfe, aber manche sind dennoch von ganz herrlichem Eindruck, sogleich zur Rechten des Königs der greise Chamber (ganz mit dessen Bildniß im Belvedere zu Wien stimmend), und zu Heinrichs Linken Aylef, dessen Kopf mir der beste scheint, und der auch in Haltung und Händen trefflich ist; ferner Harman, ein höchst lebendiges Gesicht mit Stumpfnase und hinter ihm Monforde, ein starkes, bartloses Gesicht, das mit Luther große Aehnlichkeit hat. Die andren Gesichter sind zu sehr verdorben, eine hintre Reihe mit noch sechs Köpfen ist durchgängig später, kein Holbein'scher Strich liegt hier zu Grunde, sie sind jammervoll gezeichnet, kein einziges Kinn ist richtig, in der Farbe herrscht ein schmutzig gelber Ton. Heinrich's Kopf ist ganz übermalt, mag aber mehr oder minder von Holbein sein; was aber sicher nicht seine Hand zeigt, ist der Körper des Königs. Die sitzende Gestalt, obwohl etwas zurückgerückt, ist größer als die vorn Knieenden. Es wäre zwar möglich, daß Holbein in diesem Stück der Geschmacklosigkeit der Besteller nachzugeben genöthigt war, die ihre Ehrfurcht vor Seiner Majestät nach alterthümlichem Brauch soweit trieben, ihn auch körperlich größer erscheinen zu lassen. Indeß auch dann könnte der Körper nicht so schlecht und in den Verkürzungen verständnißlos gezeichnet sein, und diese Liederlichkeit in der Behandlung des Anzugs wäre für ihn nicht möglich. Die Londoner Barbiere müssen ein echtes Philistervolk gewesen sein, das zeigt die Art wie sie mit dem unvollendeten Werke umgegangen. Ein Schmierer hat es vollendet, hat selbst die von Holbein behandelten Theile nicht verschont. Der ganze Hintergrund ist mit roh gemalten Früchten und Blumen, die mindestens mehrere Jahrzehnte später fallen, bedeckt. Ueber die Gestalten fort sind jedesmal die Namen mit großen, mehrere Zoll hohen Buchstaben in schmutziger Goldfarbe geschrieben. Rechts oben war, wie eine im Surgeons-College bewahrte Kopie aus dem Anfang des

17. Jahrhunderts beweist, ein Fenster mit der Aussicht auf einen gothischen Kirchthurm. Später wurde eine große lateinische Inschrift auf weißem Grunde, der die ganze Haltung todtschlägt, an die Stelle gesetzt. Für den, welcher dennoch Holbeins Spuren herauszufinden weiß, bleibt indeß das Bild immer noch von hohem Werth.

Vor der Entdeckung von Holbeins Todesjahre wurde neben diesem Gemälde stets ein anderes großes Ceremonienbild, Eduard VI. den Vorständen von drei Hospitälern einen Gnadenbrief verleihend, genannt. Waagen bereits drückt sich mit großer Vorsicht darüber aus; der üble Zustand und die hohe Stelle, sagt er, lassen ein wahres Urtheil nicht zu (Handbuch I., S. 274). Jetzt hängt das dem Bridewell-Hospital gehörende Bild in der Ausstellung in gutem Licht und dem Auge erreichbar, und dies neun Jahr nach Holbeins Ende gemalte Bild zeigt sich als ein sehr mittelmäßiges Machwerk, in welchem alle Gestalten auf schwachen Beinen stehen und Farbe und Modellirung kraftlos sind.

Einige „Holbein" der Ausstellung sind alte Kopien, so das vom Viscount Galway geliehene Porträt des Astronomen Nicolaus Kratzer, dessen Original im Louvre ist, das Mr. Chetwynd Stapylton gehörende Bildniß des Richard Southwell, dessen Original in den Uffizien zu Florenz zu sehen ist. Das Bild des Herzogs von Norfolk mit zwei Stäben, aus Windsor, soll dem Exemplar in Arundel-Castle nachstehen, ist aber jedenfalls eine gute gleichzeitige Wiederholung. Eine vortreffliche Kopie, wohl aus dem Atelier des Meisters, ist das Bildniß des Prinzen Edward im Alter von zwei Jahren, das der Herzog von Warborough besitzt. Ich hätte es ohne Weiteres für ein Original gehalten, wäre mir nicht das Exemplar im Welfenmuseum zu Hannover (früher in Herrenhausen) frisch im Gedächtniß. Dies ist doch noch geistvoller, und namentlich das dicke rechte Kinderhändchen ist noch ganz anders gemalt. Ein Bild aus Hamptoncourt, das dort als Holbein's Bildniß von seiner eigenen Hand gilt, trägt die Jahrzahl 1539 und das von Holbein nie angewendete Monogramm HB. Das war, unter Anderen, Hans Baldung Grien's Zeichen*), und die Malerei hat in der That Aehnlichkeit mit ihm. Es zeigt einen jungen Mann mit Vollbart in ritterlicher Tracht, mit zierlichem Degen, Handschuh in der Linken, eine Kette mit Kreuz um den Hals. Er sieht vornehm und unternehmend aus und war wohl irgend eine fürstliche Persönlichkeit aus der Zeit.

Welch unvergleichlicher Meister Holbein war, das werden wir erst recht inne, wenn wir die Künstler, die neben und nach ihm wirkten, in das Auge fassen. Keiner von Allen, Italiener wie Niederländer, ist ein Künstler höherer Art. Nach dem Tode Holbein's sank die Malerei in England tief. Lukas Cornelis, Markus Gerard, Lukas de Heere und Andere treten auf den Schauplatz. Ich war nicht im Stande, von Allen mir ein klares Bild zu schaffen, da die ihnen in der Ausstellung beigemessenen Bilder zu verschiedenartig sind und ich, nach den Erfahrungen in Betreff Holbein's, keinen Grund habe, den Benennungen besonders zu trauen. Von L. de Heere rührt ein mit seinem Monogramm bezeichnetes, sehr verdorbenes Bild der katholischen Maria her. Unangenehmeren Züge, als diese blutige Königin zeigt, wird man nicht leicht begegnen. Unter ihr trat in der Folge wieder ein Meister im Bildniß auf den Schauplatz, der Niederländer Antonius Moor (geb. 1518, † 1588). Er war schon unter Karl V. in spanische Dienste getreten und mag durch Philipp II., dem Gemahl Maria's, nach England gekommen sein, wo er ihr Hofmaler ward. In seinen Werken ist mit dem streng realistischen, germanischen Charakter das Studium der großen italienischen Bildnißmaler vereinigt und eine warme, energische Färbung zeichnet sie aus. Sein eignes Bildniß, aus dem Besitz des Earl of Spencer, zeigt eine stattliche, weltmännische Erscheinung, mit braunem, spitz zulaufendem Bart. Seine Linke ist in die Seite gestemmt, die Rechte ruht auf dem Kopf eines großen Hundes. Eine lange goldene Kette schmückt den Hals. Fast noch schöner ist das Bild des Walter Devereux, ersten Earls von Essex. Er sitzt, bis zu den Knien sichtbar, im Lehnstuhl, schwarz gekleidet, mit krausem braunen Haar und spitz zulaufendem Bart. Gesunde Manneskraft und frische Schlagfertigkeit reden aus den Zügen. Das Werk stammt aus der Sammlung des Earl of Yarborough. Dieser Essex ist der Vater vom unglücklichen Günstling der Königin Elisabeth; er war Lord-Marschall von Irland und starb 1575, vergiftet, wie es heißt, von Dudley, Earl of Leicester, der nach seinem Tode sein Weib freite. Gleichfalls trefflich, wenn vielleicht auch nicht auf gleicher Höhe stehend, ist das Bildniß des Kaufmanns Sir Thomas Gresham, von Elisabeth in den Ritterstand erhoben. Er war einer der ersten Geschäftsleute seiner Zeit und Gründer der Londoner Börse. Wie der Vorige sitzt er im Armstuhl; meisterhaft ist das bläuliche Schwarz seines Anzugs behandelt. Das Gemälde gehört Herrn Leweson Gower, Mitglied des Parlaments.

Das anziehendste Bild, welches von der Königin Elisabeth vorhanden ist, stellt sie als ganz junge Prinzessin im Alter von etwa vierzehn, fünfzehn Jahren vor, und wird für gewöhnlich im St. James Palace bewahrt. Holbein ist als Maler angegeben, was voraussetzen würde, daß er die Prinzessin vier bis fünf Jahre nach seinem Tode gemalt hätte. Stil und Auffassung sind auch durchgängig von ihm verschieden. Schade, daß über den Künst-

*) Burgkmair, der es gleichfalls führte, war schon 1531 gestorben.

ler nichts bekannt ist, der offenbar zu den bedeutendsten Meistern, die damals in England wirkten, gehört. Ein Niederländer muß er sein, das glaubt man voraussetzen zu dürfen; einer jener Künstler, die sich nach dem großen Quentin Massys gebildet. Ein lichter Ton von außerordentlicher Zartheit geht durch. Der Fleischton, wenn das gar zu bleiche Aussehen auch daher kommt, daß dies Werk durch Putzen gelitten, war doch wohl schon ursprünglich ungemein hell mit einem feinen röthlichen Schimmer. Ihr Kleid ist von einem sanften Roth und reich mit Edelsteinen verziert. Der geschmacklose Zuschnitt der damaligen Tracht trägt dazu bei, die Haltung noch etwas steifer erscheinen zu lassen, als sie an sich schon ist. Die Hände fallen wegen ihrer länglich-schmalen Form und großen Magerkeit auf. Der Ausdruck ist angenehm und verräth zugleich einen scharfen, lebhaften Geist. Es ist wohl nicht zufällig, daß die junge Königstochter ein Buch in der Hand, ein zweites neben sich auf dem Tische hat.

Desto minder ansprechend sind die späteren Bilder der großen Königin; immer schärfer, kälter, häßlicher werden ihre Züge. Geradezu unheimlich ist ein Bildniß, das sie in ihren letzten Lebensjahren zeigt. Abgemagert und verfallen ist das Gesicht, das Bild würde ein Memento mori sein auch ohne die Allegorien im Zeitgeschmack, die den Tod mit dem Stundenglas neben ihren Stuhl stellt. Von Maria Stuart sind zahlreiche Bildnisse vorhanden, aber keines der beglaubigten Porträts, unter denen die von Gilliard und Zuchero obenan stehen, zeigt, wie man erwarten sollte, eine schöne Frau. Die Nase ist groß, der Mund breit, die Augen geschlitzt. Was den Liebreiz dieser Erscheinung bildete, muß im Augenblicklichen, nicht im Bleibenden, mehr im Ausdruck und Benehmen als in der Bildung der Züge gelegen haben. Auch ein Bildniß, das ihren ermordeten Liebling, den Sänger Rizzio, vorstellen soll, ist vorhanden. Er hält eine Geige, und die Jahrzahl 1565 steht auf dem Herrn K. St. Mackenzie gehörigen Bilde.

Der Deutsche, der Maria Stuart hauptsächlich aus Schillers Trauerspiel kennt, wird, wenn er auch durch ihr Porträt sehr enttäuscht ist, desto mehr ihren Gegner Burleigh, den Lord Großschatzmeister, im Bilde wiedererkennen. Seine Züge, von Markus Gerard festgehalten, verrathen unbeugsame, eiserne Festigkeit, aber der lange weiße Bart verleiht ihm einen ehrwürdigen Charakter. Das Gemälde gehört dem Marquis of Exeter. Die verschiedenen Porträts von Leicester, Raleigh, Essex indeß sind sämmtlich unbedeutend.

(Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

München, Mitte Juni.

S—t. Im Kunstverein gewährten achtzehn Skizzen aus Aegypten, Syrien und Palästina, welche König Ludwig I. aus der Hinterlassenschaft A. Löffler's angekauft hatte, ein eigenthümliches Interesse. Der ideale, an Rottmann sich anlehnende Stil hatte den Künstler das Hauptgewicht auf großartigen Linienzug und einheitliche Komposition legen lassen und ihn vor dem virtuosen Naturalismus so mancher Orientalisten bewahrt, bei welchen die rohe Neugierde an fremden Stoffen mehr ihre Befriedigung findet, als das Wohlgefallen an der ächten Schönheit durchgebildeter Kunstwerke. In die flüchtig, aber mit energischer Hand hingeworfenen Skizzen hatte Löffler die Kraft seiner Anschauung unmittelbar ergießen können, und so machten diese kleinern Arbeiten einen vortheilhaftern Eindruck, als die darnach ausgeführten größern Landschaften, die stets der lebendigen Frische entbehrten, weil die Darstellungsgabe des Meisters mit seiner Phantasie nicht gleichen Schritt hielt. — Eine vielbewunderte Landschaft war ferner Köbel's Motiv aus dem Allgäu. Auf der rechten Seite des Bildes erhebt sich eine alte Burgruine, links bemerkt man in einem Thale ein dunkelblaues Gewässer, das sonnenbeschienene Berge umgrenzen; darüber wölbt sich eine heitere klare Luft. Wärme und Kraft der Farbe, Adel der Komposition, sorgliche Durchbildung des Einzelnen gingen zu freier Harmonie zusammen und schufen ein Bild, mit dessen edler Schönheit sich nur wenige der diesjährigen Kunstvereinslandschaften vergleichen lassen. Auch blieben Köbel's andere Gemälde weit hinter dieser Perle zurück.

Von der Bauthätigkeit unserer Stadt ist im gegenwärtigen Augenblicke wenig zu melden. Es fehlt die frische Rührigkeit des vorigen Jahres, in welchem allein die Maximiliansstraße vier neue Häuser erhielt. Das gilt allerdings nur vom Privatbau, denn sowohl Neureuther's großartiges Polytechnikum wird mit aller Kraft gefördert, so daß die Mauern bereits einige Fuß über die Erde sich erheben, als auch das Kunstvereinsgebäude, an dem die Anstreicher schon ihr Werk begonnen haben, so daß es rasch seiner Vollendung entgegengeht. Letzteres macht einen einfachen, aber würdigen Eindruck. Drei Stockwerke hoch erhebt sich der Mittelbau über die beiden Flügel; die untern Etagen haben rundbogige Fenster, die dritte viereckige.

Sonst haben wir nichts Erfreuliches mitzutheilen. Die von uns schon erwähnten Münchener Blätter für Literatur und Kunst, die ohnedies nur einen sehr beschränkten Leserkreis gefunden, hat die Ungunst der Zeit zum Eingehen genöthigt. Auch das Projekt des hiesigen Alterthumsvereins, eine ständige Zeitschrift zu gründen, ist zu Wasser geworden; daran sind allerdings mehr die inneren Verhältnisse der Gesellschaft Schuld, als die schlimme politische Lage. Man hofft jetzt wenigstens ein Jahrbuch herausgeben zu können, freilich erst im folgenden Jahre. Bis auf bessere Zeiten wurde auch die Ausstellung von kulturhistorischen Gegenständen,

welche nach dem Muster der vorjährigen Pariser vom 1. August an hier stattfinden sollte, auf Antrag des Komite's vertagt, welches eine vom 12. Juni datirte Eingabe zur Reservirung der Gelder an den König und das Ministerium eingereicht hat.

Nekrolog.

+ **Schirmer,** August Wilhelm Ferdinand, einer der bedeutendsten Berliner Landschaftsmaler, häufig verwechselt mit dem vor nunmehr bald drei Jahren verstorbenen Direktor der Akademie in Karlsruhe, Johann Wilhelm Schirmer, ist am 8. Juni d. J. in Nyon am Genfer See auf der Heimreise aus Italien gestorben. Derselbe ist am 6. Mai 1802 *) zu Berlin geboren, woselbst sein Vater Buchhalter bei der königlichen Porzellanmanufaktur war. Schon im Alter von 15 Jahren fand er in dieser Anstalt unter Völker's Leitung Gelegenheit, seiner Neigung folgend, seine künstlerische Anlage zu entwickeln. Da ihm jedoch die Blumenmalerei, zu der er hier angeleitet wurde, nicht genügte, wußte er es zu ermöglichen, nebenbei auf der Akademie Studien zu machen, bis er im Jahre 1823 das Verhältniß zur Porzellanmanufaktur gänzlich löste. Doch erst 1827 konnte er nach Italien gehen, von wo er 1830 zurückkehrte. Hierauf verheirathete er sich und begründete ein Atelier, in dem sich bald eine ansehnliche Zahl von Schülern um ihn sammelte (ich nenne nur Bellermann, Pape, Helfft). 1835 wurde seine künstlerische Tüchtigkeit durch Ernennung zum Mitgliede der königlichen Akademie der Künste zu Berlin anerkannt, und 1839 der im privaten Kreise als Lehrer Bewährte, an Blechen's Statt, zum Lehrer an derselben Akademie berufen, im darauf folgenden Jahre zum Professor der Landschaftsmalerei ernannt. Seit 1852 endlich war er Mitglied des Senates der Akademie. 1845 nahm er einen zweiten, diesmal nur einjährigen Aufenthalt in Italien, 1850 verheirathete er sich zum zweiten, 1860 zum dritten Male. Im verwichenen Jahre trat er eine dritte Reise nach der Schweiz und Italien an, von der er nicht zurückkehren sollte. In Rom lag er in Folge einer Erkältung an einer Lungen- und Brustfellentzündung schwer darnieder, und als ihn die Sehnsucht nach der Heimath und der Familie nach Hause trieb, erlag er unterwegs einem Rückfalle der Krankheit. Seine Leiche wurde nach Berlin befördert und hier am 15. Juni unter großer Theilnahme bestattet.

Die hauptsächlichsten Gegenstände Schirmer's waren italienische Landschaften, doch vernachlässigte er auch die schönen landschaftlichen Motive, die ihm das Vaterland, selbst die nächste Umgegend von Berlin, darbot, nicht. Ja man kann vielleicht sagen, daß ein Zug deutschen Wesens, eines gehaltvollen Ernstes und einer gefühlvollen Stimmung selbst seine Darstellungen südlicherer Himmelsstriche überzieht. Eine bedeutende Rolle spielte in seinen Werken die Architektur, für die ihm wohl die Thätigkeit Schinkel's, an dem er einen wohlwollenden Gönner und Beförderer gefunden, und der Umgang Ahlborn's, mit dem er namentlich während seiner ersten italienischen Reise in engem Verkehr gestanden, gewonnen hatte. Unter seinen zahlreichen Oelbildern ist die Auswahl mißlich, und eine Aufzählung um so unerheblicher, als über den Verbleib der Bilder sichere Nachweise fast gar nicht zu erlangen sind. Viele finden sich in Berlin in den Palais und bei Privatleuten zerstreut. Erwähnt mögen nur werden Narni, Soracte, italienische Landschaft (Komposition), zwei Ansichten von Glienicke, der Hain am Meere u. s. w. Die letzten Ausstellungen brachten uns 1860 eine Küste von Sorrent, 1864 einen Morgen im Golf von Neapel, und eine Meeresküste, letztere noch im Atelier des Künstlers. Von den öffentlichen Berliner Sammlungen besitzt die Nationalgalerie Torquato Tasso's Haus in Sorrent (1837), und die Sammlung des Vereins der Kunstfreunde seine Fontäne im Garten einer Villa (1856). Größeren Werth legte der Meister auf die monumentalen Leistungen, zu denen ihm das neue Museum zu Berlin Gelegenheit bot. Er malte hier in stereochromischer Manier in der ägyptischen Abtheilung: die Pyramiden von Memphis, und einen Gang in der Pyramide des Cheops; im athenienſischen Saal: die Ansicht von Aegina mit dem Athenetempel und die Ansicht von Phigalia mit dem Tempel des Apollon Epikurios zu Bassae. Besonders die Letzteren zeigen seine eigenthümliche Stärke, das landschaftliche Ganze in eine tief gefühlte und dem Formen- und Farbencharakter der Gegend meisterlich angepaßte Stimmung gleichsam einzutauchen, im hohen Grade. Als er daran gehen wollte, die Villa des Prinzen Albrecht bei Dresden mit einem Landschaftencyclus al fresco zu schmücken, mußte er sich zu seinem Schmerz ein Jahr lang hingehalten sehen, bis sich der Plan endlich zerschlug. Die Entwürfe, in Gestalt kleiner Oelskizzen, noch im Besitz der Familie, gehören zu seinen trefflichsten Werken.

*) Dieses Datum [illegible]iner Geburt, wie den oben angegebenen vollständigen Namen, gebe ich nach einer eigenhändigen Aufzeichnung Schirmers. Man findet (bei Müller) die Vornamen Friedrich Wilhelm, und obgleich schon Raczynski das richtige Geburtsjahr hat, meist, z. B. [illegible]uch bei Nagler, das falsche Jahr 1804.

Vermischte Kunstnachrichten.

⨯ **Reform der Königlichen Akademie der Künste in London.** Schon lange hatte es sich herausgestellt, daß das Gebäude am Trafalgar-Square, welches von der Nationalgalerie und der Akademie gemeinschaftlich benutzt wird, für beide Zwecke unzureichend ist. Die Regierung war bereit, der Akademie einen Theil des zu Burlington-House gehörigen Grundstückes zu überlassen, damit sie dort aus eigenen Mitteln ein Gebäude sich errichten könne. In dem Schreiben vom 5. Juni 1865, in welchem dem Präsidenten der Akademie dieser Vorschlag officiell gemacht wurde, fügte indeß die Regierung den Wunsch bei, es möge eine Reform in Statuten und Zusammensetzung der Akademie vorgenommen werden, und schlug vor, die Zahl der Akademiker von 42 auf 50, die der außerordentlichen Mitglieder (Associates) von 20 auf 40 zu erhöhen und den letzteren bei den Wahlen gleiche Rechte wie den ordentlichen Mitgliedern zu geben. Dagegen verwahrte die Akademie (in einem Schreiben des Präsidenten vom 31. Juli) sich gegen die Auffassung, als stände es der Regierung in irgend einer Weise zu, diese Reformen als Bedingung für die Gewährung des Grundstückes hinzustellen. Dieses sei nur ein Ersatz für das Gebäude am Trafalgar-Square, welches seinerseits nur eine Kompensation für die von König Georg III. der Akademie verliehenen Räume in Sommerset-House gewesen. Die Akademie stehe der Regierung ebenso unabhängig wie jede Privat-Korporation gegenüber. Die Nothwendigkeit einer Reform sei im Schooß der Akademie selbst anerkannt, aber nur von ihr selbst könne die Initiative ausgehen. Wenn die von den Mitgliedern angenommenen Reformen dann mit den Wünschen der Regierung übereinstimmten, so sei dies zwar sehr erfreulich, dürfe aber nur als freier Entschluß der Akademie angesehen werden, nicht als ein Eingehen auf Bedingungen, die man ihr bei Ueberlassung des Baugrundes gestellt. Nach fort-

gesetzter Korrespondenz von beiden Seiten kam die Akademie endlich zu dem Resultat, daß es nicht wünschenswerth sei, die Zahl der Akademiker auszudehnen; die Verleihung der höchsten akademischen Ehren müsse auf eine mäßige Zahl beschränkt bleiben, um einem möglichst hohen Grade künstlerischer Bedeutung zu entsprechen. Dagegen wurden andere Reform-Beschlüsse gefaßt, die wesentlich in Folgendem bestehen: Die Zahl der außerordentlichen Mitglieder solle unbestimmt sein, 20 dagegen als Minimum gelten; diese sollen zugleich bei allen Wahlen ebenso stimmfähig wie die ordentlichen Mitglieder sein. Die akademischen Kupferstecher sollen nicht mehr eine besondere Klasse bilden, sondern gleiche Ehren mit den andern Mitgliedern genießen. Um zu den akademischen Ehren zu gelangen, solle es nicht mehr nöthig sein, aus andern Kunstgesellschaften zu scheiden, den Wahlen sollen keine Altersbeschränkungen mehr im Wege stehen und die Mitglieder sollen für das Ausstellen ihrer Arbeiten nicht an die akademische Ausstellung gebunden sein. Andere Reformen wurden in Aussicht gestellt, sobald der Raum, den der Neubau gewähren würde, es erlaube: dann solle der Unterricht das ganze Jahr durch gehalten und nicht, wie jetzt aus Platzmangel während der Ausstellung abgebrochen werden. Auch solle dann eine Klasse von auswärtigen Ehrenmitgliedern eingerichtet werden, was zunächst aufgeschoben werden müsse, weil die Akademie jetzt viele Werke britischer Künstler (180 durchschnittlich im Jahr) wegen des unzureichenden Lokals zurückweisen müsse und daher nicht in der Lage sei, auswärtige Künstler zu Beiträgen aufzufordern. Diese Reformen erhielten am 28. April 1866 die Bestätigung der Regierung.

Der Bildhauer Prof. Hagen in Berlin hat die ihm übertragene Statue Gottfried Schadow's, welche in der Vorhalle des dortigen Museums neben den Standbildern Winckelmann's, Schinkel's und Rauch's ihren Platz erhalten soll, im Modell vollendet.

Die Reinoldi-Kirche zu Dortmund, deren reicher, in spätgothischem Stile erbauter Chor, namentlich im Aeußeren dem Verfalle entgegenging, soll demnächst einer gründlichen Restauration unterworfen werden, zu welchem Ende ein nicht unbedeutendes Kapital zu Gebote gestellt ist.

8 **Das große Bild des Professors W. Camphausen: „Die Erstürmung Alsens“,** welches, als Eigenthum der Verbindung für historische Kunst, demnächst seine Rundreise über andere Ausstellungen machen wird, ist gegenwärtig bei Bismeyer & Krauß in Düsseldorf ausgestellt. Das Bild zeigt wieder die ganze Meisterschaft des Künstlers in allen Einzelheiten, in der schwierigen Beleuchtung der Morgendämmerung, wie in der prägnanten Charakteristik der einzelnen Figuren und in der geschickten Gruppirung der stürmenden Krieger. Die Situation, welche der Künstler vergegenwärtigt, ist folgende: „Die ersten Boote der preußischen Angriffs-Colonne haben die feindliche Küste erreicht. Ihre Mannschaften ersteigen den steilen Uferrand und stürzen sich auf die in ihrem Schützengraben postirten Dänen. Ein von diesen angezündetes Feuerzeichen beleuchtet die Hauptgruppe; oben der Kommandeur der Truppen (Oberst Graf Hacke), neben ihm ein Pionier-Lieutenant (Petri), der die preußische Sturmfahne aufpflanzt. — Von dem jenseitigen Ufer, am Satruper Hochwald, bewegt sich die Boot-Colonne über den Sund heran, der Insel Alsen entgegen, vom „Rolf Krake“ beschossen, der seinerseits im Feuer der preußischen Batterie liegt. Rechts im Hintergrunde die Ruine Arnkiel, in deren Nähe das Feuer einer dänischen Strandbatterie sichtbar ist. Ueber dem Ganzen breitet sich der erste Dämmerschein des erwachenden Tages.“

Die berühmte Maréchal'sche Anstalt für Glasmalerei in Metz ist kürzlich ein Raub der Flammen geworden. Der materielle Verlust beläuft sich auf 3 bis 400,000 Fcs. Eine große Anzahl unersetzlicher Kunstwerke hat dabei ihren Untergang gefunden.

Die neucreirten Mitglieder der Royal Akademy in London sind: der Architekt Street, der Bildhauer Durham und die Maler H. Tanworth Wells, Will. Fr. Yearnes, Erskine Nicol und John Pettie.

In Füßen wurde am 26. Juni am sog. Marienfelsen eine schöne Marmorbüste des Königs Max II. von Baiern errichtet. Der Hofmarschall Graf von Pappenheim, die Beamten des Magistrates und der Gemeindebevollmächtigten der Stadt, sowie eine große Anzahl Zuschauer waren bei dem feierlichen Akte der Enthüllung anwesend. S -t.

Der neuaufgebauten Kirche zu Nancy in Lothringen, in welcher sich die Gräber der Familie Lothringen befinden, hat der Kaiser von Oesterreich ein gemaltes Fenster gewidmet. Den Karton hierzu zeichnet Führig, das architektonische Beiwerk hat Dombaumeister Prof. Schmidt entworfen.

8 **Andreas Achenbach** hat so eben im Auftrage der „National-Galerie“ in Berlin ein großes, figurenreiches Bild „Ostende“ vollendet, welches trotz der jetzigen bewegten Stimmung nicht verfehlt, ganze Schaaren von Kunstfreunden nach der Düsseldorfer Schulte'schen Ausstellung zu ziehen. Der alte Zauber, die Naturwahrheit und die Farbenwirkung des Meisters zeigt sich in diesem Gemälde in überraschender Weise und verdunkelt Alles, was an seiner Seite Platz erhalten hat.

F. H. **Der Landschaftsmaler Jos. Hoffmann** in Wien ist gegenwärtig in den zur Hoftheatermalerei eingerichteten Cirkus Suhr im Prater mit der Ausführung von Dekorationen für das neue Operntheater beschäftigt. Eine dekorative Skizze für den ersten Akt der Zauberflöte hat sich großen Beifalls zu erfreuen.

Personal-Nachrichten.

Der Bildhauer Jean Louis Jaley, geb. zu Paris 1802, ist am 31. d. M. in Neuilly gestorben.

B. Vautier und P. Meyerheim wurden von der Jury der Pariser Kunstausstellung durch Verleihung der goldenen Medaille ausgezeichnet.

Dr. C. von Lützow, der Herausgeber dieser Zeitschrift, wurde zum Bibliothekar und Kustos der Kupferstich- und Handzeichnungensammlung der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste zu Wien ernannt.

Oberbaurath Strack in Berlin ist zum Mitglied des Ordens pour le merite für Kunst und Wissenschaft ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Gemäldegalerie im Schlosse von Versailles ist in diesen Tagen um ein interessantes Bild reicher geworden. Dies Bild hat seine Geschichte; es ist ein Porträt der Herzogin von La Vallière, der schönen Freundin Ludwig's XIV. Im Jahre 1674, als die Herzogin von La Vallière auf dem Punkte stand, den Hof zu verlassen, um sich in ein Kloster zurückzuziehen, ließ sie sich noch ein letztes Mal in glänzendem Hofkostüm, umgeben von ihren beiden Kindern, dem Grafen von Vermandois und Mademoiselle de Blois (der nachmaligen sogenannten belle mademoiselle), von dem berühmten Porträtmaler Mignard malen. Dies Bild verschwand in den Stürmen der Revolution; vor ganz kurzer Zeit aber hat man es unvermuthet in einem alten Schlosse der Normandie wieder aufgefunden; die Verwaltung der kaiserlichen Museen hat es sogleich käuflich an sich gebracht und der Galerie von Versailles einverleibt. Die Gabe erscheint um so kostbarer und erwünschter, als jene Galerie trotz ihres großen Reichthums namentlich an historischen Gemälden, dennoch bisher noch kein authentisches Porträt der Herzogin von La Vallière besaß.

* **Der österreichische Kunstverein** in Wien hat den höchst anerkennungswerthen Beschluß gefaßt, Rabl's Meisterwerke, den Fries für die Universität in Athen, von dem Kupferstecher Christian Mayer, einem intimen Freunde des Verewigten, stechen und an die Vereinsmitglieder als Prämie vertheilen zu lassen. Selbstverständlich muß das umfassende Werk zu diesem Ende in eine Anzahl von Einzelblättern zerlegt werden, welche in bestimmten Intervallen zur Vertheilung kommen sollen. Wie wir hören, werden die beiden kleineren Gruppen, Prometheus und Paulus, welche den Anfang und Schlußpunkt der Komposition bilden, zuerst in Angriff genommen.

Die Kunstakademie zu Brügge macht bekannt, daß die diesjährige Ausstellung am 27. August eröffnet werden wird. Der Einsendungstermin ist vom 15. Juli auf den 1. August verschoben.

In Riga ist ein städtisches Museum im Entstehen begriffen, indem eine Gesellschaft angesehener Bürger sich zum Ankauf einer Privatsammlung von 47 Gemälden, als Grundstocks der in Aussicht genommenen Galerie, vereinigt hat.

Eine Sammlung ägyptischer Antiquitäten und Kunstdenkmäler, von dem eifrigen Alterthumsforscher Dr. Reinisch zusammengebracht, ist von Alexandrien nach Triest befördert worden. Dieselbe enthält u. A. vier Sarkophage, über ein Dutzend Säulen mit Inschriften, darunter vier aus Granit

und von prächtiger Arbeit, welche aus der Zeit Ramses' II. (1500 v. Chr.) stammen, außerdem eine Unzahl von Götterstatuetten, Skarabäen u. dergl. aus Bronze und Terrakotta.

Die am 1. Juli eröffnete Kunstausstellung in Dresden enthält im Ganzen nur 97 Nummern, nämlich 77 Gemälde, 18 Zeichnungen, Stiche und Aquarelle und zwei Werke der Plastik. Von auswärtigen Künstlern ist die Ausstellung nur spärlich beschickt. Den akademischen Nachrichten, welche dem Kataloge vorausgeschickt sind, entnehmen wir Folgendes: An Stelle des im Februar verstorbenen Wichmann wurde der Geschichtsmaler Ludwig Kriebel seit dem 1. Juni zum Lehrer der unteren Klasse der Akademie berufen. Das Ende September 1865 zur Erledigung gekommene Reisestipendium für Kupferstechkunst (600 Thlr. jährlich, auf zwei Jahre) erhielt der einzige dafür aufgetretene Bewerber Ernst Fürchtegott Mohn auf Grund eines Stiches nach der unter No. 624 in der K. Galerie befindlichen Bildnißfigur von Velasquez. Außerdem wurde dem schon im Jahre 1864 mit einer außerordentlichen Reiseunterstützung bedachten Landschaftsmaler Karl Wilhelm Müller eine fernerweite derartige Unterstützung von 600 Thalern ausgesetzt. Die Kunstakademie zu Dresden zählte während des Winterhalbjahres, ohne die Bauschule, 95 Schüler, darunter 41 Ausländer, diejenige zu Leipzig 60 Schüler, darunter 11 Ausländer. — Die Ausstellung von 1865 umfaßte außer den akademischen Studienarbeiten 531 Nummern, von denen 224 von Dresdener Künstlern herrührten, darunter 388 Oelgemälde und 12 plastische Werke. Verkauft wurden 69 Kunstwerke zum Gesammtpreise von 10,308 Thalern, und zwar 46 an den sächsischen Kunstverein, 22 an Private. Außerdem wurde für die Sammlung von Werken vaterländischer Künstler in der Dresdener Galerie das Gemälde Wichmann's: „Aretino liest einer Gesellschaft bei Tizian im Garten aus seinen Werken vor", um 700 Thaler erworben. Die Gesammteinnahme belief sich auf 2731 Thaler, der Reingewinn, von dem die Hälfte dem Künstlerunterstützungsverein überwiesen wurde, auf 1113 Thaler.

┼ **Die Ausstellung zum Besten des König-Wilhelms-Vereins** wird am 20. d. M. eröffnet werden und verspricht ein ganz hervorragendes Interesse in Anspruch zu nehmen. Eine große Anzahl durchaus trefflicher Werke der ersten Meister werden sich hier zu einem seltenen Vereine zusammenfinden. Selbstredend haben auch die königlichen und prinzlichen Schlösser namhafte Beiträge geliefert.

Die kurfürstlichen Kunstschätze in Kassel sind seit der Besetzung der Stadt durch preußische Truppen zugänglich geworden, und es steht zu hoffen, daß die noch immer ansehnliche Gemäldesammlung auch in Zukunft den Charakter einer öffentlichen Galerie behalten wird.

┬ **Der Berliner Künstler-Verein** hat den Beschluß gefaßt, eine Anzahl von Kunstwerken der Mitglieder zum Besten der Verwundeten u. s. w. auszustellen und alsdann zu verloosen. Sobald die Bestätigung seitens der zuständigen Behörden erfolgt, soll mit dem Unternehmen vorgegangen werden. Bereits sind schöne Werke (Oelbilder und Aquarelle) gespendet, auch von der Prinzessin Friedrich Karl ein sehr ansprechendes Werk ihrer Hand, Ansicht ihres Jagdschlosses Glienicke.

♉ **Eine Ausstellung zum Besten der Hinterbliebenen gefallener Krieger.** Im Laufe der nächsten Woche wird die permanente Kunst-Ausstellung von Bismeyer & Krauß in Düsseldorf eine größere Anzahl neuer Werke dortiger Künstler zum Besten der Hinterbliebenen gefallener Krieger zur Schaustellung bringen.

In Athen wurde am 16. Juni der Grundstein zu dem neuen archäologischen Museum gelegt.

Der Kunstverein für Rheinland und Westphalen hat in verflossener Woche bei Abhaltung der General-Versammlung pro 1866 den Ankauf und die Verloosung der Kunstwerke bewirkt. Es wurden 42 Gemälde angekauft und zwar für die Summe von 7652 Thlr. Die ganze Einnahme pro 1866 betrug 16,406 Thlr. 24 Sgr. 3 Pf., die ganze Ausgabe dagegen 14,635 Thlr. 26 Sgr. 3 Pf., so daß ein Bestand von 1770 Thlr. 28 Sgr. blieb. Der Fonds für öffentliche Zwecke monumentaler Kunst ꝛc. wies die Summe von 12,375 Thlr. 21 Sgr. 1 Pf. als Einnahme nach, wogegen 1978 Thlr. 21 Sgr. verausgabt wurden. Somit Bestand 10,379 Thlr. 1 Pf. Aus diesen Zahlen ergiebt sich, daß die gegenwärtige Jahreseinnahme erheblich geringer war, als im vorigen Jahre, wo Einnahme ad 1 = 18,202 Thlr. betrug. — Die gegenwärtigen Zeitverhältnisse haben auch hier ihren nachtheiligen Einfluß geäußert. Durch die verspätete Ausgabe der Aktien sind 402 Aktionäre mit einer Summe von 2010 Thlr. in Rückstand geblieben, die wegen Mobilmachung ꝛc. an der Einlösung derselben behindert wurden.

Die Kunstausstellung zu Rouen wird am 25. September bis 25. November d. J. dauern. Der Gemeinderath der Stadt hat einen Kredit von 17000 Frs. zur Deckung der Kosten der Ausstellung bewilligt.

Eine Gudin-Ausstellung wird demnächst in Bordeaux eröffnet werden. Das Museum zu Versailles, welches zwanzig Bilder des berühmten Seemalers besitzt, wird den Hauptbeitrag zu derselben liefern.

Die königliche Akademie der Künste in Berlin macht bekannt, daß der Ertrag der diesjährigen großen akademischen Ausstellung zum Besten der verwundeten Krieger verwendet werden soll und erwartet im Hinblick auf diesen edlen Zweck eine recht zahlreiche Beschickung der Ausstellung. Der Termin der Anmeldung ist bis zum 21. Juli hinausgeschoben; alle übrigen Bestimmungen des Programms bleiben unverändert.

Kunstliteratur.

A. W. Von der englischen Fine Arts Quarterly Review, deren Erscheinen eine Zeit lang unterbrochen war, ist jetzt Nr. I. der neuen Folge bei Day and Son in London herausgekommen. Es ist ungemein erfreulich, daß dies gediegene, von Herrn B. B. Woodward, Bibliothekar der Königin, herausgegebene Journal, das den vollsten Gegensatz zum Art-Journal bildet, fortgesetzt wird. Auf wissenschaftlichen Boden gegründet, scheint es dabei jetzt den Anforderungen eines größeren Publikums mehr als früher gerecht zu werden; es beschäftigt sich mit alter wie mit neuer Kunst und ist reich illustrirt. Den Anfang macht eine ausführliche Besprechung von Tom Taylor's Buch „Reynolds and his times", von W. B. Donne. Ein noch nicht veröffentlichtes Porträt J. Reynolds', von seiner eigenen Hand, gestochen von G. H. Every, bildet hierzu eine interessante Beigabe. Es folgt ein Aufsatz von C. Ruland über Johann Fouquet und seine 40 Miniaturen im Besitz von Herrn L. Brentano in Frankfurt a. M. Hierzu gehört das Titelblatt, ein wohlgelungenes Facsimile in den Farben des Originals von der Krönung Maria's. Daran reihen sich ein Nekrolog des verstorbenen Akademiepräsidenten Sir Charles Eastlake, von F. J. Palgrave, ein illustrirter Artikel über die Sixtinische Kapelle und Rafaels Cartons von W. Watkiß Lloyd, ein Aufsatz über Hyppolyte Flandern, hierzu „Adam und Eva" von diesem Künstler, der Gazette des beaux arts entlehnt. Besprechungen neuer literarischer und artistischer Erscheinungen Englands und des Auslandes, wie „The principle ruins of Asia Minor" von Texier und Popplewell Pullan, „The history of our Lord" von Mrs. Jameson und Lady Eastlake, R. Weigel's Verzeichniß der Facsimiles von Originalhandzeichnungen großer Meister, Schauer's photographische Albums u. s. w., populäre Artikel über das Wesen und die Technik des Radirens, sowie (in Gesprächsform) über die Landschaftsmalerei, Nachrichten über die neuen Erwerbungen der National-Galerie und

des South-Kensington-Museums vervollständigen den mannichfaltigen Inhalt dieses reichen Heftes. Von ganz besonderem Interesse ist endlich noch ein Aufsatz über den von Mr. de Witt C. Hitchcock in New-York entdeckten „Graphotypischen Proceß", der, wie die beigegebenen Proben, eine Handzeichnung von Albrecht Dürer und eine kleine Landschaft vom Erfinder zeigen, dazu angethan scheint, den Holzschnitt zu ersetzen.

* **Eine neue Ausgabe von Fernow's Biographie des Asmus Carstens** wird von Dr. H. Riegel vorbereitet. Das Unternehmen ist ein sehr dankenswerthes, da das bekannte Fernow'sche Buch (1806 erschienen) selten auch nur antiquarisch zu haben und bisher noch durch kein besseres ersetzt worden ist. Die Riegel'sche Arbeit soll sich „auf eine Einleitung, eine Anzahl von Anmerkungen, Erläuterungen und Berichtigungen, eine Uebersicht der Werke beschränken." In seiner Ankündigung der Wiederherausgabe in der Augsburger Allg. Ztg., welcher wir diese Notiz entlehnen, ersucht Dr. Riegel alle Besitzer von biographischen Notizen, Zeichnungen, Entwürfen oder Studien des Meisters, dieselben zu seiner Kenntniß gelangen zu lassen, und zwar entweder an seine Adresse, Berlin (Plan-Ufer 17), oder an den Verleger des Werkes, Hrn. Rümpler in Hannover, oder endlich durch Vermittlung der Redaktion der Augsburg. Allgem. Zeitung. Frhr. v. Alten, der Herausgeber des jüngst erschienenen „Versuchs eines Verzeichnisses der Werke und Entwürfe von A. J. Carstens" hat bereits die ihm zu Gebote stehenden Ergänzungen dem Herausgeber in liberalster Weise mitgetheilt. — Soviel wir wissen ist auch Dr. Richard Schöne, der vor zwei Jahren ein vergessenes Werk des Meisters im Berliner Schlosse wieder an's Licht zog (Vgl. „Recensionen" 1864. S. 299), mit einer größeren Arbeit über Carstens beschäftigt.

Zeitschriften.

Dioskuren. Nr. 26. 27.

Die Gothik und ihre Bedeutung für die Wiedergewinnung eines nationalen Baustils (Excerpte aus Reichensperger's Schrift über G. G. Ungewitter). — Wilhelm Schirmer. — Korrespondenzen ꝛc.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 11. 12.

Peintures murales exécutées à l'église St. Georges à Anvers par G. Guffens et J. Swerts. — L'exposition de la société d'Emulation à Liège. — Frédéric Overbeck (Uebersetzung aus Förster's Geschichte der deutschen Kunst). — Le salon de 1866.

Chronique des Arts. No. 149.

Vente Le Carpentier. — Exposition universelle de 1867 à Paris. — Documents relatifs aux anciennes fayenceries Lyonnaises. — Necrologie (Jaley; Lacoste; Fontenelle). — Nouvelles etc.

L'Illustration. Nr. 1218.

Les Eauxfortes de Karl Bodmer. Par Th. Gauthier (illustr.)

Revue des deux mondes. 1. Juliheft.

Vitet, Le nouveau Louvre et les nouvelles Tuileries.

The Athenaeum. Nr. 2018.

The French Art-exhibition of 1866.

The illustr. London News. Nr. 1378.

New associates of the Royal Academy (mit Porträts).

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** H. Eichke (Berlin): Rothkäppchen im Walde. — C. Seiffert (Berlin): Piano di Sorrento. — Marine grande auf Capri. — L. v. Perbandt (Königsberg): Winterlandschaft. — C. v. Perbandt (Karzinnen): Mondscheinlandschaft. — H. Schweder (Berlin): Scene aus einer Judenverfolgung im 13. Jahrhundert. — Golz (Berlin): Helgoland. — A. Jebens (Berlin): 1. Herrnporträt; 2. Damenporträt. — K. Baade (München): Norwegische Landschaft bei Mondschein.

II. **Karfunkel's Central-Ausstellung** (vorläufig geschlossen, siehe oben). Karl Schlick: Frau mit einem Kinde; Mädchen bei der Toilette (lebensgroß).

III. **Lepke's Kunsthandlung.** David de Noter: Großes Fruchtstück. — Meyer von Bremen: Mädchen am Fenster.

IV. **Im Lokal des Kunstvereins.** Marie Zierold: Umgebung von Harburg. — Pfannenschmidt: Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. — C. Seiffert: Der obere Murgseefall in der Schweiz — Nabert: Waldpartie.

Münchener Ausstellungskalender.

Kunstverein. Jos. Flüggen: Margaretha, Landgräfin von Thüringen, nimmt Abschied von ihren Kindern. — K. Häberlin: Die Weiber von Schorndorf. — Hanno Rhomberg: Familienscene. — Wilh. Stegge: Ein Mädchen sich zum Feste schmückend. — C. Kaltenmoser: Wirthshausscene. — Hermione Stuntz: Nach der Trauung. — A. Heyn: Ein Porträt. — Paul Dunkers: Ein Porträt. — Minna Wurm: Ein Porträt. — Fr. Mayer: Ein Buschen (Weinkneipe) in Südtyrol. — H. von Mayr: Die Insel Philä in Nubien. — Jos. Wopfner: Landschaft. — H. Höfer: Mühle in Tyrol. — Fr. Bamberger: Umgebung von Malaga. — Jos. Schertel: Am Barmsee bei Krün. — A. Bach: Fuchsriegeln. — Ad. Waagen: Kloster Germaniedo mit der Aussicht auf den Brianza bei Lecco. — B. Stange: Mondnacht in Venedig. — F. Schieß: Aus den schweizerischen Hochalpen. — A. Seidel: Partie am Ammersee. — J. G. Steffan: Am Brienzersee. — Wustlich: Madonna das Kind anbetend, Porzellangemälde nach Lorenzo di Credi. — Jul. Kuhn: Dame mit dem Papagei, Glasgemälde nach Netscher. — Aquarelle: Jos. Knapp: Blumen und Früchte. — Plastik: J. Ungerer: Büste eines Kindes.

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung.** Th. Hagen: Landschaft. — C. Irmer: Landschaft. — Ph. Röth: Landschaft. — P. Kels: Genrebild. — C. M. Webb: Genrebild. Th. Mintrop: Zeichnung (allegorischer Frühling, Kindergruppe).

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung.** Landschaften von V. Ruths, H. Kaufmann (Hamburg), H. Becker, H. Volkhart, P. v. Franken. — Genrebilder von F. Paulsen, F. Reineke. — Thierstücke von Lachenwitz, Frau C. v. Wille. — Aquarelle von F. Ruinart.

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird am 10. August ausgegeben; gleichzeitig wird auch das Heft VIII. der Zeitschrift für bildende Kunst erscheinen.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8.9) zu richten.

10. Aug.



Nr. 17.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser, in **München:** E. A. Fleischmann.

Die nationale Porträt-Ausstellung in London.

Von **Alfred Woltmann.**

(Fortsetzung.)

Alle die Bildnisse, welche Englands größten Genius, nicht nur jener Epoche, sondern aller Zeiten, William Shakspeare, darstellen, sind künstlerisch keine Meisterwerke. Dennoch ist namentlich eines darunter im höchsten Grade interessant. Es ist der sogenannte Chandos-Shakspeare, so genannt, weil er eine Zeit lang im Besitz dieser Familie war. Bis auf die Zeiten Shakspeare's läßt sich das Porträt verfolgen. Zuerst besaß es der Schauspieler John Taylor und entweder dieser oder Richard Burbage soll es gemalt haben. Taylor vermachte es dem Sir William Davenant, aus dessen Nachlaß kaufte es der Schauspieler Betterton, nach Bettertons Tode Mr. Keck. Von diesem erbte es Mr. Nicholls, durch den es an seinen Schwiegersohn James Herzog von Chandos kam. In diesem Hause blieb es, bis es endlich auf der Auktion in Stowe im Jahre 1848 vom Earl of Ellesmere gekauft und von diesem späterhin der National Portrait-Gallery geschenkt war. Der Kopf ist in Vervielfältigungen bekannt. Shakspeare trägt einen einfachen schwarzen Rock, über den ein breiter weißer Kragen fällt, und hat goldene Ohrringe. Und wenn er auch keinen Holbein fand, der bis in die Tiefe seines Wesens zu dringen wußte, so sprechen dennoch die freie Stirn, die klaren Augen und feinen Lippen deutlich aus, wer er ist.

Der nächsten Periode seien nur wenige Worte gewidmet, da weder die dargestellten Personen, noch die Hände, die sie darstellten, in dieser besonders interessant sind. Die Niederländer C. Jansen, G. Honthorst und van Sommer fanden am Hofe Jakob's I. Beschäftigung. Vom ersten ist sein eigenes Bildniß besonders bemerkenswerth. Vom letzten wollen wir das des Lord-Kanzlers Bacon von Verulam, des Philosophen, Naturforschers und Verfassers des „Novum Organum" nennen. Stattlich, in voller Amtstracht steht er da, der beobachtende Sinn spricht sich in der Bildung der Stirn und im Charakter des Auges aus. Das Porträt ist noch im Besitz der Familie. Auch das von unbekannter Hand herrührende, vom Earl of Clarendon geliehene Bildniß des Dichters Fletscher verdient Beachtung.

Einen glänzenden Eindruck macht auf der Ausstellung die Zeit Karl's I., welche mit derjenigen Heinrich's VIII. die klassische Periode der Porträtmalerei Englands bildet. Karl, mit Liebe und feinem Geschmack für die Kunst begabt, besaß eine der herrlichsten und gewähltesten Sammlungen, welche es je in der Welt gegeben. Dabei zog er auch die lebenden Künstler heran. Sein Versuch, den größten Meister seiner Zeit, Peter Paul Rubens, dauernd an sich zu fesseln, gelang zwar nicht, doch stand ihm der Künstler stets persönlich nahe, hat den Festsaal von Whitehall ausgemalt und auch sonst noch manches in England geschaffen. Auf der Ausstellung finden sich denn auch zwei treffliche Bilder von Rubens vor. Eins ist das Porträt der Charlotte de la Tremouille, die aus einer Huguenottenfamilie stammte und mit dem Earl of Derby vermählt war. Sie ist berühmt wegen ihrer heldenmüthigen Vertheidigung von Lathom-House in den Bürgerkriegen. Zwei Belagerungen hielt sie hier aus, später war sie genöthigt, die Isle of Man, wohin sie sich zurückgezogen hatte, zu übergeben, aber sie war die

letzte Person, die sich dem Parlament unterwarf. In voller, blühender Jugendschönheit sehen wir sie vor uns, ein hochherziges Weib. Eine herrliche Munterkeit und Frische ist über sie ausgegossen. Sie ist halb vom Rücken her gesehen; der Kopf wendet sich, so daß er etwas mehr als das Profil zeigt. Sie trägt ein graues Seidenkleid, sowie ein weißes Atlasjäckchen mit rothen Schleifen. Einen Fächer hält sie in der Rechten. Ein blühender Strauß wilder Rosen ist hinter ihr. Das Bild gehört dem Earl of Essex.

Nur durch das vom Earl of Warwick geliehene Porträt des Thomas Howard, Earl of Arundel, wird es noch übertroffen. Rubens selbst hat wenige Bildnisse, die sich mit diesem messen können, gemalt. Graf Arundel ist an sich schon eine höchst interessante Persönlichkeit. Er war namentlich einer der ersten Kunstfreunde und Kunstsammler seiner Zeit. Besonders hatte er eine Vorliebe für Holbein; mehrere treffliche Gemälde des Meisters und namentlich zahlreiche Zeichnungen, darunter die schöne Sammlung, die jetzt in Windsor ist, waren in seinem Besitz. Wenzel Hollar hat viel aus seiner Sammlung gestochen. Arundel steht im blitzenden Stahlharnisch, der unübertrefflich gemalt ist, da. Der Kopf, von schwarzem Lockenhaar umrahmt, wendet sich lebhaft gegen vorn. Dieses Bildniß ist von einer wunderbaren Energie. Der Dargestellte trägt ganz das Gepräge eines vornehmen Mannes, dennoch herrscht vor Allem eine große unbefangene Natur, die überwältigend wirkt, in der Auffassung vor.

Ein kleines Bild, das Arundel mit seiner ganzen Familie zeigt, — Eigenthum des Lord Stafford — ist eine Copie von W. Fruytiers nach van Dyck. Er sitzt unter einem Baldachin neben seiner Gemahlin, Lady Alethein, aus dem Hause Talbot. Neben ihnen steht die Tochter, die Söhne verschiedenen Alters, dem Vater seine prächtigen Waffen bringend, kommen auf sie zu. Zwei bekannte Holbein'sche Bildnisse von Männern aus der Familie Howard, der Herzog von Norfolk mit zwei Stäben und der Dichter Henry, Earl of Surrey, hängen an der Wand.

Es war Graf Arundel, der vermittelt zu haben scheint, daß van Dyck dauernd in die Dienste König Karl's I. trat. Er stand am englischen Hofe ähnlich wie ein Jahrhundert früher Holbein da. Auch er malte den Monarchen, den Hof, die Leute der vornehmen Kreise. Seine Fruchtbarkeit war — wie seine leichte, spielende Technik, verschieden von der strengen Solidität Holbein's, es möglich machte — eine weit größere. Van Dyck's Bilder sind in England jetzt noch außerordentlich häufig, und unter den 61 Gemälden, die in der Ausstellung seinen Namen tragen, sind freilich auch manche durch eine wenig passende Taufe zu demselben gekommen, indeß ist doch bei weitem der größte Theil ächt. Nichts ist interessanter als in dem Unterschied der Auffassung, welcher zwischen den Werken Holbein's und denen van Dyck's besteht, sich den ganzen Unterschied der Zeiten zu vergegenwärtigen. Und nicht nur die Behandlung der Bilder ist verschieden, auch die Menschen selbst, die in ihnen fortleben, sind andere, im Grundstoff ihres Wesens wie in ihrer äußeren Erscheinung, und jeder der beiden großen Maler ist mit dem Blick und der Hand ausgerüstet, um die Gestalten seiner Zeit in ihrer vollen Eigenheit zu erkennen und festzuhalten. Das 16. Jahrhundert ist die Zeit der scharf ausgesprochenen Individualität. Bis in das Kleinste und Besondere bildet Holbein sie nach, weil eben in ihnen auch das Besondere und Kleine so wichtig und wesentlich ist. Aber das Einzelne, wenn auch noch so bestimmt und scharf ausgesprochen, drängt sich nicht vor, sondern ordnet sich dem Ganzen unter und fügt sich ihm richtig ein. Jede Persönlichkeit weiß Holbein in ihrem Kern aufzufassen und von hier aus zu beherrschen bis in das feinste Symptom ihres Lebens, bis in das Zucken jeder Muskel, bis in jede Falte der Stirn, jede Ader der Hand. Und Alle sind die Gestalten einer großartigen, sturmvollen Zeit, in welcher die Kämpfe ausgefochten wurden, die Jahrhunderte vorbereitet hatten, und in welcher der Boden geschaffen wurde für das Thun und Streben folgender Jahrhunderte. Der ganze Ernst der Zeit lebt in diesen Angesichtern, und Arbeit und Sorge des thätigen Lebens prägen sich voll in ihnen aus.

Van Dyck's Gestalten gehören nicht sowohl dem Leben, dem ernsten, arbeitenden Leben, als vielmehr der Gesellschaft an. Lebendig sind sie Alle, wie in Fleisch und Blut empfunden, aber wir sehen sie doch nicht eigentlich, wie sie in der täglichen Werkstatt ihres Wirkens und Handelns stehen, sondern wie sie gewohnt sind, vor der Welt zu erscheinen. Holbein stellt die Leute hin, wie sie sind, und van Dyck, wie sie sich geben. Selbst bei Denen, welche die Schwere des Lebens und seine heftigsten Stürme am meisten zu empfinden haben, dämpfen sich Düsterkeit und Sorge bis zur leisen, interessanten Melancholie. Wenn Holbein einen Menschen abbildet, so denkt er an nichts als an ihn, er isolirt ihn, er stellt ihn in rücksichtsloser objektiver Wahrheit hin. Van Dyck dagegen kann nicht unterlassen, nicht nur an den Abgebildeten, sondern auch an den Beschauer zu denken, und zwischen beiden besteht eine Beziehung bei ihm. Der Abgebildete ist nicht, wie bei Holbein, rein und ausschließlich um seiner selbst willen, sondern gleichzeitig auch um des Beschauers willen da. Van Dyck, ohne je zu schmeicheln und weit von aller Schönthuerei entfernt, weiß dennoch den Beschauer für seine Gestalten zu gewinnen; unwillkürlich plädirt er für sie. Holbein tritt niemals in dieser Weise als Anwalt, wohl aber als gerechter doch strenger, unerbittlicher Richter der von ihm im Bilde Festgehaltenen auf.

Mag sein Heinrich VIII. dastehen in allem Gefühl seiner königlichen Größe und Herrlichkeit, angethan mit

den kostbarsten Gewanden, mit Goldstickerei und blitzenden Juwelen geziert, er täuscht uns dennoch über sein wahres Wesen keinen Augenblick, um so weniger, je gespreizter und vermessener er vor uns steht. Holbein hat ihn durchschaut, ganz und gar, und in diesem Bilde steht der blutige Despot klarer vor der Nachwelt als Alles, was die Geschichte meldet, ihn zu schildern vermag.

Dagegen Karl I. in den Bildern van Dycks! Wir können diese vornehme Erscheinung mit dem eigenthümlichen Zug von Schwermuth in den Zügen nicht ansehen, ohne ein eigenthümliches Interesse für sie zu fühlen. In seinem Antlitz glauben wir sein kommendes Schicksal zu lesen, und mögen uns geschichtliche Kenntniß und Ueberzeugung dies noch so sehr als ein verdientes ansehen lassen, vor diesen Gemälden denken wir an keine Schuld, wir denken nur an das Unglück des Monarchen und unwillkürlich sympathisiren wir mit ihm. — Von seinen hier ausgestellten Bildnissen steht in künstlerischer Hinsicht namentlich eine sonst in Buckingham Palace, dem Schloß der Königin, bewahrte Skizze hoch: der König in ganzer Figur zu Pferde, den Kommandostab haltend; sein Stallmeister, Herzog von Epernon, den Helm des Fürsten tragend und ehrfurchtsvoll emporblickend, daneben. Von dem ausgeführten Bilde, das wesentlich verändert worden, sind mehrere Exemplare vorhanden. Das beste ist in Windsorcastle, während das hier ausgestellte, aus Hamptoncourt, sicher dagegen zurücksteht. Der Eindruck des über elf Fuß hohen Gemäldes ist wahrhaft imposant. Roß und Reiter sind nicht, wie in der Skizze, im Profil, sondern fast ganz von vorn gesehen; in majestätischer Ruhe sitzt der König, im Harnisch und mit lang wallendem Haar, zu Pferde. Ein anderes großes dem Baronet Sir Charles Isham gehörendes Bildniß, welches den König im Jagdkostüm einherschreitend zeigt, während die Diener mit dem Pferde folgen — jene im Kupferstich allgemein verbreitete Komposition —, ist nur eine mäßige Kopie nach dem berühmten Original im Louvre.

Von Karl's Gemahlin, der Königin Henriette Marie, ist ein lebensgroßes Porträt aus Windsorcastle vorhanden. Sie steht in ganzer Figur, mit weißem Atlaskleide da. Mit Recht sind besonders van Dyck's verschiedene Bilder der Kinder Karl's I. berühmt. So das gleichfalls nach Windsor gehörende, laut Bezeichnung 1637 entstandene Gemälde, welches alle fünf Geschwister zeigt: in der Mitte der Prinz von Wales, der spätere Karl II., die Hand auf den Kopf eines großen Hundes legend, seine beiden Schwestern Elisabeth und Marie zu seiner Rechten, und andrerseits Anna, die dritte Prinzessin, welche mit dem kleinen James, Herzog von York, dem Baby, beschäftigt ist. Ein anderes Exemplar dieser Darstellung ist im Museum zu Berlin, und ich stehe nicht an, diesem wegen feinerer Auffassung und größerer Klarheit, namentlich im Fleischton, den Vorzug vor dem hier ausgestellten zu geben. Etwa zwei Jahre später ist die Komposition entstanden, welche nur drei der Kinder zeigt, Karl links an die Säule gelehnt, den kleinen Herzog von York (Jakob II. als König), an der Hand haltend, rechts Prinzessin Marie, zu den Seiten zwei Wachtelhündchen. In Deutschland ist das Exemplar der Dresdener Galerie allgemein bekannt. Wie schön dies auch ist, so scheint mir dennoch das Bild aus Windsor, welches die Ausstellung aufweist, überlegen. Der Ton ist wärmer, die Modellirung vollkommener, und namentlich ist das Kostüm mit seinen Einzelheiten in unübertrefflich kecker Meisterschaft behandelt, den Charakter der Stoffe trefflich gebend und dennoch wie spielend gemacht. Das Bild der fünf hat einen mehr repräsentirenden Charakter, das der drei ist von frischer, anziehender Naivetät. In ihrer vollen, lieblichen Natürlichkeit sind diese Kinder gegeben, und trotzdem sieht man ihnen auf den ersten Blick an, daß sie Fürstenkinder sind.

Beim Bilde des Königs schien es uns, als müßten wir in seinen Zügen sein Schicksal lesen. Noch weit mehr ist dies beim Porträt seines unglücklichen Ministers Thomas Wentworth, Earl of Strafford, der Fall, den der König sieben Jahre vor seinem eignen Fall dem Schaffotte preisgab. Ein Gemälde, dem Earl of Home gehörend, zeigt ihn in ganzer Figur, mit Brustharnisch und Reiterstiefeln. Weit besser ist noch ein anderes Bild, das, in halben Figuren, den Minister neben seinem Sekretär Sir Philipp Mainwaring sitzend zeigt und von einem Nachkommen dieses letzten, dem Baronet H. Mainwaring, geliehen ist. Strafford ist schwarz, sein Sekretär roth gekleidet. Der Minister diktirt und der Andre fängt aufmerksam seine Worte auf, um sie niederzuschreiben. Strafford blickt entschlossen, aber düster drein, es scheint, als wäre er sich bewußt, das, worüber er sinne, könne zu keinem guten Ziele führen. Auch in Mainwaring's Zügen liegt eine Spannung, die fast an Besorgniß grenzt. Es giebt Gesichter, in welche die Natur unverkennbar das Geschick einprägt, das sie diesen Charakteren bestimmt hat, aber um dies Gepräge zu lesen und künstlerisch zu verewigen, bedarf es eines Genius wie van Dyck.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Berlin, Anfang August.

+ Wenn bisher unser Kunstleben die Einwirkungen des Krieges nur als Lähmung des Verkehrs empfand, so haben wir dem Kriege jetzt einen Genuß zu verdanken, wie er in unserer Stadt dem Kunstfreunde wohl noch nie geboten ist. Denn höchstens die vor eilf Jahren hier veranstaltete Ausstellung zum Besten der Ueberschwemmten an der Weichsel, die ich damals von Berlin abwesend

nicht selbst gesehen habe, soll den Vergleich mit der jetzt in Karfunkel's Centralausstellung vereinigten Sammlung von Meisterwerken neuerer Künstler aushalten, die zum Besten der Armee ausgestellt sind. Es ist eine Galerie, von der bis auf wenige, täglich mehr verschwindende Ausnahmen selbst die gute Mittelmäßigkeit ausgeschlossen ist, und wo die ersten Künstlernamen mit Reihen ihrer hervorragendsten Werke erscheinen. Auch sind in gutem Verhältniß unter einander alle Gattungen vertreten; nur eine fehlt, und charakteristisch genug für die geistige Strömung, die unsere Zeit beherrscht, das religiöse Bild. Es möchte sich auch kaum eins oder das andere der neueren Werke dieses Genres an dieser Stelle behaupten können.

Freilich zehren wir hier so zu sagen am eigenen Fett, insofern als fast alle vorgeführten Bilder uns als Glanzpunkte verschiedener akademischen oder als Zugstücke unserer permanenten Ausstellungen in lebendiger Erinnerung leben. Indessen ist es doch höchst interessant, nach längerer Zeit, diese Höhenpunkte unserer Kunstanschauung, deren Anblick durch Zeit und Raum getrennt uns fesselte, in einem Punkt vereinigt zu schauen, die alte Begeisterung der Feuerprobe einer kühleren Wiederbetrachtung des Gegenstandes zu unterwerfen, um zu erfahren, ob der Gehalt ächt war, oder nur trügerischer Glanz die Sinne blendete und das Urtheil bestach. Kommt uns doch heute die maßlose Anerkennung so vieler Werke der zwanziger und dreißiger Jahre so unerklärlich vor, daß wir Produktion wie Beifall auf Rechnung einer krankhaften Zeitrichtung setzen müssen. Könnte nicht auch der jüngeren Kunst dasselbe Schicksal begegnen, daß ihr Standpunkt binnen Kurzem als ein vollkommen überwundener erscheint? Von diesem Gesichtspunkte aus ist es mir besonders erfreulich, die geschmückten Säle zu durchwandern; denn ich gewinne je mehr und mehr die Ueberzeugung, daß in diesen Werken, d. h. also in der Kunst unserer jüngsten Vergangenheit, so viel gesunde Lebensfähigkeit sich dokumentirt, daß die Frische der Ideen und die Sicherheit der Technik der Gegenwart eine ziemlich hohe Stufe der Kunstvollendung zuweisen. Ein klarer Sinn für die Erscheinungen, dem eben so wenig die Wahrheit in dem zufälligen Momente der Störung der reinen Form, als die Schönheit in einer willkürlichen Abstraktion und Verflüchtigung der Wahrheit besteht, mit einem Wort der wahre Realismus, das einzig mögliche Lebensprincip der modernen Kunst, gewinnt immer mehr Verbreitung und scheint die künstlerische Produktion, wo solche auf ihrer Höhe sich zeigt, zu beherrschen.

Ich gehe nunmehr auf einiges Einzelne ein. Mit der Historie zu beginnen, hat Schrader seine beiden neuesten Bilder hier: „Philippine Welserin vor Kaiser Ferdinand II." weicht erheblich von des Meisters gewohnter Vortragsweise ab, und ist, obwohl von wohlthuendem Eindruck, nicht ohne einige störende Figuren. „Oldenbarneveldt vor seiner Hinrichtung Abschied von seiner Familie nehmend" ist von großem Gewicht; die Schwere des Moments, gesteigert durch hohe tragische Ruhe und von übermäßigem Pathos nicht belästigt, verfehlt nicht ihre Wirkung. Camphausen's „Siegesgesang nach der Schlacht bei Leuthen" und „Parade vor Friedrich dem Großen" kann mir kein Interesse abgewinnen, obgleich ich das Verdienst dieser Bilder in ihrer Art gern anerkenne. Dagegen ist „Blücher's Rheinübergang bei Caub" von demselben ein wahrhaft treffliches Werk. Steinbrück hat „die sogenannte Magdeburger Hochzeit", Magdeburgische Mädchen, die sich bei der Zerstörung der Stadt durch Tilly's Horden, ihre Ehre zu retten, in den Fluß stürzen, ein in der Farbe nicht befriedigendes, sonst aber sehr verdienstliches Werk ausgestellt. In Aquarell ist die Historie durch Ad. Menzel's bedeutende Blätter aus der Jugendgeschichte Friedrich's des Großen vertreten; in derselben Technik finden wir auch noch andere Darstellungen von seiner Hand. Das Hauptwerk bleibt aber die Perle der letzten Kunstausstellung, Pauwels' „Rückkehr der vom Herzog Alba Verbannten" mit seiner meisterhaften Komposition, seiner treffenden Charakteristik, seiner wahren und erschütternden Empfindung, seinem mild verzitternden Morgenduft, der eine poetische Stimmung über die ganze so bewegte Handlung haucht: ein Meisterwerk vom ersten bis zum letzten Pinselstrich! Stilke's „Tristan und Isolde", jene wohlbekannte, gefühlte, lieblich anheimelnde Schilderung der selbst- und weltvergessenen Liebe, reiht sich hier wohl am besten an, um in das historische Genre hinüberzuleiten, zu dem vorzüglich C. Becker's „Kaiser Karl V. im Atelier Tizian's" zu rechnen ist. Das Porträt hat natürlich hier keine rechte Stelle. Doch genügt das „Porträt des Sultans" von Gust. Richter, um das Urtheil zu begründen, daß auch dieses Genre ausgezeichnet bedacht ist. Es kommt dazu desselben etwas zu zart behandeltes „Porträt der Prinzessin Louise, jüngsten Tochter des Prinzen Friedrich Karl", und „ein arabisches Mädchen", durch die überraschende Schönheit der Erscheinung und die malerische Pose und Tracht ein eminent reizvolles Bild. Auch Schrader's „Zingarella", eine romantische, köstlich gemalte Gestalt in nachlässig träumerischer Haltung, gehört hierher. Indem ich zum Genre übergehen will, merke ich, daß ich heute mich zu weit ausdehnen müßte, wollte ich diese in unzähligen Abstufungen und Varietäten vorhandene Gattung nur annähernd erschöpfen; ich verspare mir daher einen Ueberblick darüber für das nächste Mal. Hier trage ich nur noch ein großes Bild von Steffeck nach, das eigentlich oben schon hätte seine Stelle finden sollen: „die Quitzow's treiben die Heerden Berlin's weg". Abgesehen von einzelnen kleineren Werken des Künstlers, in denen es sich lediglich um treue und charakteristische Auffassung und

Wiedergabe der Thiernatur handelte, dürfte dies vielleicht sein bestes Werk sein. Seine Meisterschaft in jenem Genre bekunden seine „Windhunde", die, Fährte suchend, von dem frischen Treiberjungen nur mit Mühe zurückgehalten werden können. Sonst finden wir durchgängig ausgezeichnete Thierstücke von Verboeckhoven (Schafe; kämpfende Stiere), Ockel, Brendel, Voltz, Schmitson (ungarische Stiere; eine Heerde Steppenpferde; eine Pferdeschwemme; grasende Gespanne bei der Morgendämmerung) und Rosa Bonheur (Viehstück). Paul Meyerheim's „Ziegenmarkt" zählt jedoch mit größerem Recht zu den Genrebildern. Es ist bekannt, wie dies Bild neben seiner „Menagerie", die jetzt im Pariser Salon Aufsehen erregt, dem Namen des jungen Künstlers auf unserer letzten Ausstellung eine große und wohlverdiente Popularität verschaffte, die er sich durch seine inzwischen hier bekannt gewordenen vier Affenbilder (Billard spielende, musicirende, zu Tisch und zu Gericht sitzende Affen) in wachsendem Maße zu erhalten wußte.

Die Verloosung von geschenkten Kunstwerken zum Besten der Verwundeten, unter dem Protektorate der Prinzessin Friedrich Karl von den Berliner Künstlern arrangirt, nimmt erfreulichen Fortgang. Wie ich höre, sind schon sehr viele Loose untergebracht, so daß die Ziehung der Gewinne demnächst stattfinden kann. In der That verdient das Unternehmen auch solche Theilnahme; denn es dürfte hier kaum jemals eine so große Sammlung von meist guten, zum Theil trefflichen Kunstwerken zur Verloosung gekommen sein.

Nekrolog.

Watelet, Louis Etienne, einer der vorzüglichsten und fruchtbarsten französischen Landschaftsmaler, geboren in Paris im Jahre 1780, starb daselbst am 21. Juni d. J. — Watelet war seit Joseph Vernet der erste französische Landschafter, welcher sich eines genaueren Naturstudiums befleißigte und kann als der Begründer der modernen Landschaftsschule Frankreichs, wie sie Th. Rousseau vertritt, betrachtet werden. Als seine Lehrer bezeichnete er sich selbst und die Natur. Die erste Anleitung im Zeichnen empfing er von einen ziemlich unbekannten Kupferstecher Namens Malbeste. Schon sein erstes Werk, welches er im Salon des Jahres 1800 ausstellte, erregte die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Im Jahre 1810 erhielt er die kleine, im Jahre 1819 die große Medaille, letztere für eine Waldlandschaft mit Heinrich IV. und dem Kapitain Michan als Staffage (jetzt in Fontainebleau). Zur vollen Reife entwickelte sich das Talent des Künstlers erst in Folge einer italienischen Reise, welche er im Jahre 1822 antrat. Die erste und bedeutendste Frucht derselben war eine Ansicht des Nemi-See's, welche ihm den Orden der Ehrenlegion eintrug. Ein vorzüglicher Kolorist, verband er mit der Kraft der Farbe eine naturalistische Wahrheit der Licht- und Lufterscheinungen. Obgleich seine Landschaft im Allgemeinen den Charakter der Vedute nicht verläugnet, so lieh er ihr doch einen eignen, auf poetischer Empfindung beruhenden Werth, indem er besonderen Nachdruck auf die Stimmung der Natur legte. Seine Vorliebe scheint der düstern, wildromantischen Erscheinung der Natur zugewandt gewesen zu sein; seine Alpenlandschaften mit Gewittersturm und tosenden Gewässern gehören zu seinen besten Leistungen. Die Staffage, häufig mit untergelegten historischen Motiven, malten Hipp. Lecomte und andere. Der Louvre besitzt von ihm einen h. Hieronymus in der Wüste (1822), die Galerie zu Versailles das Schloß Louisburg.

Vermischte Kunstnachrichten.

Dem Maler Hippolyte Flandrin ist von seinen Freunden und Verehrern in der Kirche St. Germain-des-Prés zu Paris, inmitten der berühmten Malereien, mit denen der verstorbene Meister den Chor der Kirche geschmückt hat, am 7. Juli ein stattliches Denkmal errichtet. Entwurf und Ausführung des Monuments rühren von zwei Freunden des Gefeierten her, dem Architekten Battard und dem Bildhauer Duriné.

Die Stadt Paris hat das durch die Skulpturen J. Goujon's bemerkenswerthe Hôtel Carnevalet angekauft, um dasselbe für das in Aussicht genommene städtische Museum einzurichten. Damit scheint die Befürchtung zu schwinden, daß auch dieses Baudenkmal der französischen Hauptstadt, an welche sich manche historische Erinnerungen knüpfen, wie so manches andere, dem Princip der Straßenerweiterung zum Opfer fallen werde.

8 **Ein neues Gemälde von W. Sohn** „eine Consultation bei einem Rechtsanwalt" bildete in den letzten Tagen das Hauptereigniß des Düsseldorfer Kunstlebens. Das Bild zeichnet sich durch seine vortreffliche Charakteristik der Figuren aus, erregt aber noch größere Bewunderung hinsichtlich der minutiösen Technik, mit der das Detail bis ins kleinste durchgeführt ist. Leider war das treffliche Werk nur für die Dauer von drei Tagen bei Schulte ausgestellt.

Personal-Nachrichten.

Architekt Heinrich Ferstel in Wien wurde zum ordentlichen Professor der Baukunst am dortigen polytechnischen Institut ernannt.

Robert-Fleury hat sich im Juni nach Italien begeben, um das ihm übertragene Amt eines Direktors der französischen Akademie zu Rom anzutreten.

Die Professoren E. Magnus, H. Schievelbein und Albert Wolff und der Geheime Oberhofbaurath Hesse in Berlin sind zu Mitgliedern des Senats der Königl. Akademie der Künste hierselbst ernannt worden.

Preis-Bewerbungen.

Die „Medaille d'honneur" ist bei Gelegenheit des diesjährigen Pariser Salons nicht zur Vertheilung gekommen, da in drei Abstimmungen keine absolute Majorität zu erreichen war. Von 506 Stimmberechtigten (d. h. Besitzern von Ehrenmedaillen) stimmten im letzten Gange nur 174 oder fünf mehr, als überhaupt statutenmäßig zu einem gültigen Scrutinium erforderlich sind. Die meisten Stimmen (50) erhielt Bonnat und nach diesem Carpeaux (49). Bei der engeren Wahl blieben 75 Zettel unbeschrieben, d. h. 75 Votanten konnten sich nicht entschließen, zu Gunsten eines der drei Kandidaten zu stimmen, welche auf die engere Wahl gekommen waren.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

S—t. **Die neue Pinakothek zu München** wurde vor Kurzem durch dreizehn Gemälde vermehrt. Mit Ausnahme einer holländischen Stadtansicht von J. Vermeersch waren sämmtliche Bilder von der Hand lebender Künstler ausgeführt. Von Werken der in der Galerie schon vertretenen Meister bemerken wir: Riedel's „Nazarena Trombetti", die den Künstler keineswegs auf seiner vollen Höhe zeigt; Donner's (Rom) „Kleinen Heiland"; Schraudolph's „Fischzug Petri"; Gerhard's „Inneres der Markuskirche in Venedig" und Vermeersch's schon erwähnten „Stadtprospekt", unbezweifelbaft das schönste Bild der ganzen Reihe, bei dem der Künstler den bei ihm so oft störenden, brandigen, unwahren Ton gänzlich vermieden hatte. Neu hinzukommende Meister sind: K. Gugel

(Familienscene), Jul. Lange (zwei Alpenbilder), Martin (Knabe mit einem Hunde spielend) u. A.

Die Kunstausstellung zu Bayonne, veranstaltet von der Societé artistique, wird am 15. August eröffnet und am 30. September geschlossen.

Die Kunstausstellung zu Rouen dauert vom 25. September bis 25. November dieses Jahres. Der Ehrenpreis der Stadt für das von einer Jury für das vorzüglichste erachtete Kunstwerk besteht in einer goldenen Medaille von 1000 Fr. Werth.

Kunsthandel.

Die Sammlung Wellesly, berühmt durch ihre Seltenheiten an Stichen und ihren Schatz von Handzeichnungen berühmter Meister ist in den ersten Wochen des Monats Juli in London versteigert worden. Der Verlauf der Auktion war trotz der Zeitverhältnisse ein sehr günstiger. Von einigen interessanten Stücken, um welche sich die Liebhaber besonders heftig stritten, merken wir die Preise an. Eine Porträtskizze von Lionardo da Vinci, Lod. Sforza darstellend, wurde mit 54 Pfd. St., eine andere, Gio. Galeazzo, Herzog von Mailand darstellend, mit 82 Pfd. St. bezahlt. Verschiedene Blätter von Claude-Lorrain gingen auf 60—70 Pfd. St., ein Selbstbildniß des Andrea del Sarto auf 82 Pfd. St., eine architektonische Zeichnung von Bramante auf 45 Pfd. St. Am höchsten wurden einige vorzügliche Arbeiten von Michelangelo und Rafael bezahlt. Eine Bildnißzeichnung, die Marchesa von Pescara darstellend, vom erstgenannten Meister, von großer Konception und zarter Durchführung, erreichte den Preis von 290 Pfd. St. Drei Porträtstudien von Rafael kamen auf 240 resp. 300 und 470 Pfd. St. Ein anderer Rafael, die Perle der ganzen Sammlung, eine Madonna mit dem Kinde und einem Engel, wurde auf 600 Pfd. St. getrieben. Der Gesammterlös der Versteigerung betrug 9,482 Pfd. St.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** W. Fabarius (Düsseldorf): 1. Einfahrt in den Hafen von Niewendip; 2. Motiv aus Nordholland. — Ingenmey (Düsseldorf): Der versperrte Heimweg. — W. Klein (Düsseldorf): Partie bei Meran. — B. Nordenberg (Düsseldorf): Gestörte Andachtsstunde. — H. Steinike (Düsseldorf): Der Königssee. — Sonderland (Düsseldorf): Aller Anfang ist schwer. — L. Scheins (Düsseldorf): Winterlandschaft. — Webb (Düsseldorf): Der Anhaltepunkt. — Rob. Schultze (Düsseldorf): Blick auf den Vierwaldstättersee. — C. Sell (Düsseldorf): Transport eines gefangenen Dänen. — A. Tidemand (Düsseldorf): Austheilung des Abendmahls an einen altersschwachen Greis. Eigenthum des Museums zu Königsberg i. Pr. — H. Lot (Düsseldorf): Landschaft mit Thieren. — W. Wolf (Berlin): Alte Mühle. — Ad. Schmitz (Düsseldorf): Das Scherflein der Wittwe. — J. Achten (Wien): Die Verlassene. — Melzer (Brüssel): Betrübniß.

II. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** Gemäldegalerie von bedeutenden, im Privatbesitz befindlichen Originalwerken neuerer Meister, ausgestellt zum Besten der Armee*). Katalog von 159 Nummern:

Im Besitz des Herrn B. Gerson:

Andr. Achenbach: Herbststurm. — Watelet: Mühle im südlichen Frankreich. — Meyer von Bremen: Die Rückkehr des Landwehrmannes. — Ed. Hildebrandt: Der Brienzer See. — B. C. Koekkoek: Holländische Landschaft. — Melby: Marine. — d'Unker: Der Toast. — Vautier: Die verbotenen Früchte.

Im Besitz des Herrn M. Reichenheim.

Knaus: 1) Nach der Taufe; 2) Die Nymphen; 3) Jahrmarktsscene; 4) Kirmeß. — Ed. Hildebrandt: 1) Winterlandschaft bei Sonnenuntergang; 2) Morgenfrische mit spielenden Kindern. — Andr. Achenbach: Helvoetsluis (Marine). — Gräb: Architekturbild. — C. Becker: Der Carneval in Venedig. — Lessing: Landschaft. — Horace Vernet: Der Künstler auf der Winterreise in Rußland. — Louis Gallait: Genrebild. — Chavet: 1) Der Bilderfreund; 2) Der Geigenspieler. — Gude: Landschaft. — Ed. Meyerheim: Genrebild.

*) Vergl. die berliner Korrespondenz dieser Nummer.

Im Besitz des Herrn W. Gerson.

Leu: Der Hintersee bei Berchtesgaden. — Andr. Achenbach: Westphälische Landschaft. — Tidemand: Sonntags-Andacht. — Ed. Meyerheim: Vor der Kirche.

Im Besitz des Herrn Geh. Comm.-Raths Bleichröder.

Knaus: Die Wochenstube. — Vautier: Der Hausbofmeister. — Ed. Meyerheim: Genrebild. — C. Becker: Der Besuch. — Arons: Die Kirchengängerinnen. — Verboeckhoven: Schafe. — Schröder: 1) Bildniß Sr. Maj. des Königs. 2) Bildniß Sr. Königl. Hoh. des Kronprinzen. — Kaufmann: Winterlandschaft. — Fr. Kraus: Lesendes Mädchen.

Im Besitz des Herrn Consuls Menger:

Osw. Achenbach: 1) Italienische Landschaft; 2) Italienische Landschaft. — Lessing: Landschaft.

Im Besitz des Herrn A. Wolffs:

Ed. Hildebrandt: Am Weiher. — Verboeckhoven: Kämpfende Stiere. — Ockel: Vieh auf der Weide. — Hopfgarten: Arminia sucht ihren Geliebten unter den Hirten (Tasso's befr. Jerusalem). — Brendel: Bauerhof in der Normandie.

Im Besitz des Herrn L. Gerson:

Pettenkofen: Kornmarkt.

Im Besitz des Herrn Dr. Stroußberg:

Riefstahl: Vor der Taufe. — Eschke: 1) Oder-Ufer an der Mündung in das Haff; 2) Westküste von Helgoland. — Ed. Meyerheim: Genrebild. — Andr. Achenbach: Landschaft. — Steffeck: Die Quitzows vertreiben die Heerden Berlins. — C. Lasch: Der gute Rath. — Ed. Meyerheim: Genrebild. — Begas: Der alte König.

Im Besitz der Frau Stadträthin Keibel:

Spielende Kinder. — Stilke: Tristan und Isolde. — Helfft: Klosterhof. — Ed. Meyerheim: Die Heimkehr. — Gräb: Spoleto. — Schirmer: Der Pausilipp bei Neapel.

Im Besitz des Herrn Keibel:

C. Becker: Der Juwelenhändler. — Fay: Heimkehr einer italienischen Familie.

Im Besitz des Herrn Anker:

O. Meyer: Römische Fruchthändlerin. — Graf Kalkreuth: Landschaft. — Ed. Hildebrandt: Am Marmorameer bei Konstantinopel. — Ch. de Groux: Die Andacht. — Hoguet: Landschaft.

Im Besitz des Herrn Comm.-Raths Flatau:

Voltz: Vieh auf der Weide.

Im Besitz J. Maj. der Königin:

Andr. Achenbach: 1) Bollwerk von Ostende bei Sturm (Marine); 2) Stadt im Innern Siciliens.

Im Besitz des Herrn O. Mühlberg:

Pauwels: Rückkehr der vom Herzoge v. Alba Verbannten. — Schrader: Philipine Welser vor Kaiser Ferdinand II. — Andr. Achenbach: Neumühle bei Vereleben. — Vautier: Der Antiquitätenhändler im Dorfe. — Graf Kalkreuth: Am Wallensee. — Camphausen: Schottischer Jäger. — E. Meyerheim: Aus der Schule. — Pape: Am Genfer See.

Im Besitz des Herrn Geh. Comm.-Raths Mendelssohn:

Bossuet: Ansicht von Cordova. — Schrader: Olden Barnevelt, vor seiner Hinrichtung Abschied von seiner Familie nehmend.

Im Besitz des Herrn F. Reichenheim:

Osw. Achenbach: Mondschein. — Steffeck: Jagdhunde. — Paul Meyerheim: Ziegenverkäufer. — Riefstahl: Landschaft. — Steinheil: Genrebild. — Carl: Der Nemi-See. — Andr. Achenbach: Landschaft. — C. Becker: Aufforderung zu Tisch. — Chavet: Der Advokat. — Ed. Hildebrandt: Winterlandschaft. — F. W. Schirmer: Aus der Umgebung Trier's. — de Jonghe: Die Eifersucht.

Im Besitz des Herrn Gilka:

Hasenclever: Der erste Schulbesuch. — Schrader: Zingarella. — Salentin: Eine Taufe. — Ed. Meyerheim: Die kindliche Mahlzeit. — Kretzschmer: Der Großvater. — Preyer: 2 Fruchtstücke.

Im Besitz des Herrn L. Bramson:

W. Amberg: Die Neugierde. — P. Bürde: Genrebild. — Ed. Hildebrandt: 2 Landschaften. — A. Leu: Sonnenuntergang an der Küste von Genua. — C. Scherres: Nach dem Regen. — Fr. Kraus: Die neue Robe.

Im Besitz des Herrn A. W. Kahlbaum:

Schmitson: 1) Ungarische Stiere; 2) Eine Heerde Steppenpferde; 3) Eine Pferdeschwemme. — Fr. Kraus: Der Bürgermeister Six bei Rembrandt. — L. v. Hagn: Die Briefleserin. — Kaselowsky: Mutterliebe. — Fr. Werner: Dr. Elieser Bloch. — Brendel: Schafheerde. — Menzel: 1) Vorsaal in Rheinsberg; 2) Kronprinz Friedrich in Rheinsberg; 3) Ball in Rheinsberg; 4) Bergweg; 5) Klostersakristei (süddeutsch); 6) Gute Nacht! (Berlinisch); 7) Im Rohbau; 8) u. 9) zwei Aquarellen.

Im Besitz des Herrn A. Liebermann:

Brendel: Schafe auf der Weide. — C. Becker: Carl V. bei Tizian.

Im Besitz des Herrn W. Wittich:

C. Becker: Zwei Mönche. — J. Becker: Der Abschied des Rekruten. — Chr. Dieterich: 1) Brustbild eines bärtigen Mannes mit Pelzmütze; 2) Brustbild eines bärtigen Mannes mit Turban. — Genisson: Die Kathedrale von Amiens. — C. Gräb: Die Kirche S. Lorenzo bei Rom. — Ed. Hildebrandt: 1) Schottische Küste mit Pinguinen; 2) Madeira, Mondschein-Landschaft. — Ch. Hoguet: 1) Mühle und Landschaft aus der Normandie; 2) Dorflandschaft aus der Normandie. — W. Krause: Marine. — Ed. Meyerheim: Die Leckerbissen. — Ommeganck: Schafe und Ziegen auf der Weide. — G. Schulz: Normandisches Pferd in einer Landschaft. — C. Schulz: Winterlandschaft mit einem Esel. — Watelet: Landschaft mit Schmiede. — H. Wittich: Ein polnischer Jude (Studien-Kopf).

Im Besitz des Herrn Stadtrath Sommer:

Camphausen: Der Rheinübergang bei Caub.

Im Besitz des Herrn Bildhauers Sußmann-Hellborn:

Becker: 1) Heimkehrende Krieger. — 2) Abschied des Rekruten.

Im Besitz Sr. Maj. des Königs:

Camphausen: 1) Schlacht bei Leuthen — 2) Eine Parade Friedrichs des Großen.

Im Besitz des Herrn Prof. Steinbrück:

Steinbrück: Die Erstürmung Magdeburgs durch Tilly im 30jährigen Kriege:

Im Besitz des Herrn Geh. Regier.- u. Bauraths Nietz:

A. Behrendsen: Blick über das Hügelland der Traue auf die Alpen von Ober-Oestreich — Schmitson: Wien, grasende Gespanne bei der Morgendämmerung. — David de Noter: Stillleben.

Im Besitz J. Kgl. Hoh. der Prinzessin Friedrich Karl:

G. Richter: Portrait der Prinzessin Louise, jüngsten Tochter J. Kgl. Hoh.

Im Besitz des Herrn Aristarchi-Bey:

G. Richter: Bildniß Sr. Maj. des Sultans.

Im Besitz J. Maj. der Königin Elisabeth:

Hennings: Salzburg bei Nacht. — Bellermann: Neapel. — A. Becker: Königsee.

Im Parterrelokal bei freiem Entrée: Ausstellung der zu gleichem Zwecke zu verloosenden Kunstsachen (Gemälde, Skulpturen, Stiche, Lithographien, Photographien, Albums, Schnitzereien, Stickereien u. s. w.).

III. **Lepke's Kunsthandlung.** A. Achenbach: Holländische Landschaft. — O. Achenbach: Gewittersturm — Karl Hoff: Whistpartie (Rococco). — W. Amberg: Gretchen am Spinnrade. — Ed. Hildebrandt: Holländischer Strand. — Max Michael: Mädchen einen Strauß windend. — O. Becker: Wirthshaus an der Heerstraße.

IV. **Unter den Linden 13,** bei freiem Entrée: Ausstellung der von Berliner Künstlern und Kunstfreunden geschenkten und zur Verloosung bestimmten Kunstwerke. (Unter dem Protektorate J. K. H. der Frau Prinzessin Friedrich Karl, zum Besten der Verwundeten.) *)

Porträt Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen (auf Porcellan). Geschenk der Königin Augusta. — Jagdschloß Glienicke. (Gemalt und geschenkt von der Prinzeß Friedrich Karl.) — Weiblicher Kopf; Kopie der Marie Mancini nach Mignard. Geschenke des Prinzen Karl. — W. Amberg: Nach dem Regen. — Ph. Arons: Weiblicher Kopf. — H. Baumgärtner: Landschaft. — C. Becker, Professor: Dame am Garderobenspinde. — O. Becker: Viehstück. — Adalbert Begas: Kinderkopf. — Osc. Begas; Weibliches Brustbild. — H. v. Blomberg: Landschaft. — A. Borkmann: Die Neugierige. (Geschenk von Mad. Philipsborn.) — C. Breitbach: Angelnder Knabe. — Alb. Brendel: Ruhende Schaafheerde. — C. Buley: Landschaft. — Chevalier: Porträt Friedrich des Großen. — C. Cretius, Professor: Friedrich Wilhelm I. empfängt die Salzburger Protestanten. — Louis Douzette: Schmiede im Dorfe. — G. Engelhardt: Gebirgslandschaft. — Engelhardt: Landschaft. (Geschenk des Herrn Benzien.) — W. Gentz: Pelikane und Flamingos (Nubien). — P. Grün: Briefleserin. — L. Güterbock: Aus Capri. — C. Hallaz: Zu Markte. — Heilmeyer: Mondschein (Venedig). (Geschenk des Kunsthändlers R. L. Lepke.) — J. Helfft, Professor: Villa Giulia. — R. Henneberg: Edelfräulein ein Reh führend. — L. Herman: Fischerhütte. — Aug. v. Heyden: In Trauer. — Ernst Hildebrandt: Knaben-Brustbild. — Ch. Hoguet: Pferdestück. — H. Jaeckel: Landschaft. — G. de Jonghe: Im Atelier. (Geschenk des Kunsthändlers R. L. Lepke.) — H. Kretzschmer, Professor: Uebergang auf Alsen. — Lauchert, Hofmaler: Weinendes Kind. — Bennewitz v. Loefen: Waldweg. — Ed Magnus, Professor: Italienischer Hirtenknabe. — J. G. Meyer, von Bremen, Professor: Die Waise. — Otto Meyer: Italienische Landschaft. — W. Meyerheim: Gefecht bei Nachod. — Max Michael: Kartenspieler. — Nerenz: Am Begräbniß. (Geschenk der Bendemann'schen Erben.) — E. Ockel: Viehstück. — C. Pape, Professor: Auf der Insel Föhr. (Geschenk von Frau Professorin Pape.) — E. Pape, Professor: Saut du Doubs. — F. Pinckert: Marine. — H. v. Reichenbach: Störung beim Reiten — A. v. Rentzel: Der kleine Vorleser. — G. Richter, Professor: Schlafendes Mädchen. — W. Riefstahl: Heidelberger Schloß. — C. Rund, Hofmaler: Ausbruch des Vesuvs. — F. Schaus: Guter Rath. — C. Seiffert: Genfer See. — Gustav Spangenberg: Weiblicher Kopf. — Stammel: Schneiderwerkstatt. (Geschenk des Herrn Mart. J. Meyer.) — C. Steffeck, Professor: Viehstück. (Geschenk des Herrn Banquiers A. Arons.) — C. Steffeck, Professor: 1) Landschaft mit Vieh. 2) Berliner Rennplatz. — W. Streckfuß, Sonnenblick nach dem Regen. — Triebel, Professor: Das Weltersteingebirge.

Aquarelle. C. Arnold: Zwei Hundestücke. — A. Grell, Gerichtslaube des Berliner Rathhauses. — Ed. Hildebrandt, Professor: Auf der Insel Jersey. — Hoseman, Professor: Der kleine Angler. — F. Kraus: Abendlandschaft. — Nerly: Aus dem Dogenpalast. — G. Richter, Professor: Mädchen aus Esneh in Egypten. — L. Spangenberg: Ansicht von Prag. — Antonie Volkmar: Italienerin (Pastellgemälde).

Zeichnungen. A. Berg: Motiv aus Ceylon (Kreide). — Ludwig Löffler: Hinter den Koulissen. — Ed. Meyerheim, Professor: Altenburger bei der Erndte (Sepia). — Stilke: Historisches Motiv. (Geschenk der Bendemann'schen Erben.)

Skulpturen. Schäfergruppe (Gyps). Professor J. Franz. — Studirende Eule (Gyps). A. F. Schiffelmann. — Statue Friedrich's II. (Gyps.) Sußman Helborn. — Büste des Königs Wilhelm von Preußen. (Metall.) H. Wilke. — Büste des Kronprinzen. (Metall.) H. Wilke.

Außerdem sind eine Anzahl von Kupferstichen und Photographien ausgestellt.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

Oesterreichisches Museum. Kopien byzantinischer Bucheinbände von J. Schönbrunner. — Porträtbüste der verstorbenen Julie Rettich von Rippel. — Ein prachtvoller Brustschmuck aus Diamanten vom k. k. Hofjuwelier Franz

*) Unter den zur Verloosung kommenden Gemälden befinden sich nur sehr wenige, welche schon sonst wo öffentlich ausgestellt waren. Es sei noch bemerkt, daß das Loos 1 Thlr. kostet und daß Loose durch jede Buchhandlung bezogen werden können.

Kobek. — Gothische Kirchenlampe nach Fr. Schmidt, ausgeführt von Brix und Anders in Wien. — Antike Terrakotten und Bronzen, Eigenthum der Frau v. Goethe. — Niederländische Gobelins. — Ein persischer Sammetteppich. — Kopien pompejanischer Wandgemälde von Ferd. Laufberger. — Dürer'sche Kupferstiche, Eigenthum des Herrn Lippmann in Prag. — Der Gypsabguß einer Metallschüssel von Benvenuto Cellini, welche sich früher in der S. Barbarakirche zu Mantua befunden hat, und zur Zeit des napoleonischen Krieges von den Franzosen in der Münze zu Venedig eingeschmelzen sein soll. — Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung des Erzherzogs Albrecht. — Ein virtuos im Barockstil geschnitzter Elfenbeinbecher, 1676 von Math. Rauchmiller gearbeitet, Eigenthum des Fürsten Jos. Liechtenstein.

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. E. Reynier: Büßende Magdalena. — A. Seitz: 1. Wildschützen; 2. Ein Geflügelhändler. — K. Rhode: Frühling. — P. Dunkers: Ein Porträt. — L. Voltz: Thierstück. — A. Braith: Geh weiter. — Rich. Zimmermann: Gebirgsbach. — J. Schiffmann: Erinnerung einer italienischen Nacht. — L. Eckell: Partie an der Würm. — E. Adam: Auf der Puszta. — Hellrath: Holländische Landschaft. — M. Markſteiner: Zwei Gebirgslandschaften. — A. Lier: Landschaft. — K. Beckmann: Mondnacht am Alpsee bei Hohenschwangau. — A. Geist: Motiv aus der römischen Campagna. — R. Pöppel: Partie bei Falkenstein am Unterinnthal. — J. F. Hennings: Mondnacht in Verona. — A. Stademann: Mondnacht im Winter. — Chr. Mali: Dorfeingang. — Aquarell: Knapp: Fortsetzung seiner Blumen u. s. f. — Kupferstich: G. Planer: Der Leichnam Christi nach Rotermunds Gemälde in der Dresdener Galerie. — Plastik: A. Wahl: Kaukasischer Offizier zu Pferde.

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung.** R. Jordan: Ein Alt-Männerhaus. — A. de Cramer: Genrebild. — J. Röting: Porträt. — C. Hoff: Genrebild. — W. Sohn: Genrebild. — W. Hahn: Genrebilder. — E. Schuback: Genrebild. — E. Bosch: Hundeporträt. — F. S. Lachenwitz: Thierstück. — Landschaften von F. Ebel; C. Irmer; W. v. Abbema; Frl. André; Th v. Eckenbrecher; G H. Sanche; W. Bode; A. Becker; J. Maurer; S. Jakobsohn; A. Keßler; G. Lange; C. Schweig. — Marine von C. Hilgers. Zeichnung von J. R. Tait.

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung.** J. Schex: Porträt. — H. Scheffer: Charlotte Corday. — Lessing: Schlachtscene — Genrebilder von L. Knaus; R. Jordan; C. Litschauer; B. Vautier; A. v. Wille; Bikowski; W Simmeler; H. ten Kate (Amsterdam). — Landschaften von O. Achenbach; A. Leu; A. Flamm; C. Hilgers; S. Jakobson; H. Deiters; C. Jungheim; H. Steinicke; J. Jansen; J. Mackeldey; W. Bode; v. Starkenberg; Schönfeld; R. v. Frisching; H. Lot. — Thierstücke von C. F. Deicker; E. Adam (München). Zeichnungen von Preyer. — Aquarelle von A. Weber.

Briefkasten.

Herrn Architekt **G. K.** in Karlsruhe: Mit Dank erhalten, wird für die Zeitschrift benutzt.

Herrn **G. R. W....n** in Berlin. Manuscriptsendung vom 26. Juli erhalten und nach Wien befördert.

Berichtigungen.

In meinem Aufsatze in der Kunstchronik Nr. 15 u. 16 über „die nationale Porträt-Ausstellung in London" sind folgende Druckfehler zu verbessern:

S. 94, Sp. 1, Z. 1 v. u. lies Geoffrey statt Geoffroy.
„ 94, „ 2, „ 4 v. u. l. Grimston st. Grimson.
„ 95, „ 1, „ 18 v. u. l. Jahren st. Monaten.
„ 97, „ 1, „ 26 v. o. l. Moseley st. Moiesley.
„ 97, „ 2, „ 3 v. o. u. 9 v. u. l. Leemputte st. Leenputte.
„ 98, „ 1, „ 6 v. o. l. Manchester st. Winchester.
„ 99, „ 1, „ 32 v. o. l. Yarborough st. Warborough.
„ 100, „ 1, „ 28 v. o. l. Hilliard st. Gilliard.

Außerdem muß ich nachtragen, daß jenes S. 94 Spalte 2 genannte, dem Herzog von Sutherland gehörige Bild, wie hiesige Forscher kürzlich nachgewiesen, keineswegs Heinrich's VI. Vermählung, sondern die Verlobung der heiligen Jungfrau vorstellt; ferner daß ein S. 95, Spalte 2, Mitte, erwähntes Bildniß des Ambrosius Dudley nicht dem Lord Dudley, sondern dem Marquis of Salisbury gehört. **A. Woltmann.**

In Folge der noch immer nicht beseitigten Unregelmäßigkeiten im Brief- und Frachtverkehr mußte die Ausgabe des fälligen Heftes der „Zeitschrift für bildende Kunst" einen Aufschub erleiden. Dasselbe wird jedoch noch im Laufe dieses Monats und zwar als Doppelheft (August und September) erscheinen.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang. | Nr. 18.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 89) zu richten.

Inserate

à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

27. August. | 1866.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien:** **P. Kaeser**, in **München:** **E. A. Fleischmann.**

Die nationale Porträt-Ausstellung in London.

Von **Alfred Woltmann.**

(Schluß.)

Weniger die Kämpfe und Stürme der Zeit als vielmehr ihre glänzende Außenseite haben wir in seinen übrigen Werken, welche die Ausstellung enthält, vor Augen. Uns tritt der schimmernde Hof und das bunte, leichte Leben, das sich dort entfaltete, entgegen. Indem er uns die schönen Frauen und stattlichen Männer dieses Hofes schildert, erscheint van Dyck recht eigentlich als das, was er ist, als der Maler der vornehmen Welt. Vornehm sind seine Gestalten in ihrem Sein und Gehaben, in jeder Bewegung des Körpers und jeder Geberde der Hand. Er ist der Maler der Stände, denen das Leben leicht und bequem ist. Das ist aber das Große an ihm, daß bei all jener Eleganz, die ihm eigen ist, diese doch niemals einseitig vorwaltet, sondern Kraft und Charakter ihr stets das Gegengewicht halten. Das schönste aller übrigen Gemälde ist das große, dem Earl of Spencer gehörige Bild, welches, in ganzen Figuren, George Digby, Earl of Bristol und William, Earl of Bedford vorstellt. Der erste ist als späterer Staatssekretär Karl's II. bekannt, verlor aber sein Amt durch seinen Uebertritt zur katholischen Kirche. Der zweite ist der Vater des freisinnigen Staatsmannes Lord William Russell, der ein heftiger Gegner der Stuart war und, auf falsche Anklage, im Jahre 1683 enthauptet ward. Beide sind hier im frühesten Jünglingsalter abgebildet, George schwarz, William roth gekleidet; ihnen zu Füßen Waffen, Bücher, ein Himmelsglobus. Mit seltener Anmuth sind diese schönen, jugendlich frischen und dabei so eleganten Gestalten aufgefaßt.

Auch das Bild eines anderen Paares, vom J. 1635 und aus der Sammlung zu Windsor, ist interessant: zwei Dichter, Thomas Carew und William Killigrew, die beide am Hofe Karls I. lebten. Carew, der Aeltere, liest ein Gedicht vor, Killigrew, hört aufmerksam zu, das blonde Haupt in die Hand gelehnt. Den berühmten Architekten jener Zeit, Inigo Jones, zeigt eine kleine, grau in grau gehaltene Skizze, welche der Oberstleutenant Inigo W. Jones, wohl ein Nachkomme, besitzt. Breit und bequem sitzt er da, ein schwarzes Mützchen auf dem Haupt, ein Papier in der Hand. Kräftig und schwer, wie in seinen Bauwerken, ist er in seinem Wesen, das Gesicht ist durch das stark vortretende Kinn und das entschieden blickende Auge bemerkenswerth.

Ebenfalls noch einem Nachkommen des Hauses gehört das Familienbild des Sir Kenelm Digby, der Hofmann, Staatsmann und Gelehrter war und wegen seiner großen Körperkraft bekannt ist. Er ist ein junger, ziemlich wohlbeleibter Mann; ein Himmelsglobus steht neben ihm. Zur Seite sitzt, mit ihren beiden hübschen Knaben, seine Gattin Lady Venetia Digby, eine schöne, vornehme Frau. Nicht ungestraft war sie mit so großen Reizen ausgestattet; die Verläumdung suchte ihren Ruf anzutasten, aber sie triumphirte über diese. Das verherrlicht ein großes allegorisches Porträt van Dyck's aus der Sammlung in Windsorcastle. Sie sitzt in prächtigem, halb idealem Kostüm da, in einer Hand eine Schlange, in der andern eine Taube, anzudeuten, daß sie mit der Klugheit jener die Unschuld dieser vereint. Die Verläumdung mit ihrem Januskopf ist gefesselt, die Dämonen der verwerflichen Liebe liegen ihr überwunden zu Füßen, während sie von den Genien der wahren Liebe bekränzt wird. Ansprechender als diese gespreizte Allegorie ist ein drittes,

vom Earl of Spencer geliehenes Bildniß Venetia's. Wie schlummernd ruht sie da, auf die rechte Hand gelehnt, im leichten weißen Nachtgewande; eine Rose liegt auf der Decke ihres Lagers. So ward sie im Jahre 1633, erst 33 Jahre alt, todt in ihrem Bette gefunden. Dies ist freilich nur eine Kopie nach van Dyck. Ein besseres Exemplar ist in der Dulwich-Galerie vorhanden, aber auch das kann ich kaum für das Original halten.

Charlotte de la Tremouille, das heldenmüthige Weib, welches uns Rubens in blühender Jugendschönheit so unvergeßlich geschildert, finden wir noch einmal wieder, von der Hand van Dyck's gemalt. Jetzt ist sie eine Frau in mittleren Jahren, mit starkem Kinn ruhig und entschlossen dreinblickend. Ihren Gemahl, James Stanley, Earl of Derby, sehen wir sowohl in einem Brustbilde, das zu dem ihrigen das Gegenstück bildet, als auch auf einem großen Gemälde, stehend und in ganzer Figur. Die Bilder sind in der Familie geblieben; sie gehören sämmtlich dem Earl of Derby. James Stanley war ein edler Charakter und ein trefflicher Soldat. Er mißbilligte die willkürlichen Maßregeln Karl's I., aber er blieb ihm treu, und sein Einfluß im Norden war so groß, daß er ein Heer von 60,000 Mann für den König zu sammeln im Stande war. Gut und Blut opferte er für ihn; drei Jahre nach dem Tode Karl's fiel er in die Hände des Parlaments und wurde zu Bolton hingerichtet. Es ist eine interessante, ritterliche Gestalt, mit langem, dunkelbraunem Haar, das in die Stirn hineinhängt. Etwas Pathetisches liegt in seinem ganzen Wesen und Auftreten. Er zeigt auf die See, die man in der Entfernung erblickt.

Von anderen Gestalten, die gleichfalls bei jenen Kriegen betheiligt waren, sind namentlich die beiden Neffen des Königs, die Prinzen Ruprecht und Moritz von der Pfalz, Söhne des böhmischen Winterkönigs, zu nennen. Beide zeichneten sich als tüchtige Führer der royalistischen Armee aus und Ruprecht namentlich war ein berühmter Reitergeneral. Gleichzeitig aber war er ein Freund der Kunst und übte sie sogar aus. Er ist als Erfinder der Schwarzkunst-Technik bekannt. Die Bildnisse der beiden Jünglinge, auf denen sie lebensgroß und in ganzer Figur erscheinen, gehören dem Earl of Carew. Zu den besten Bildnissen van Dycks gehört das des Richard Weston, Earl of Portland, geliehen von Mr. H. Bankes. Als Günstling des Königs und begabter Staatsmann schwang er sich zu hoher Stellung auf, war aber zugleich ein Verschwender und ruheloser Geist. In äußerst vornehmer Haltung steht er da, stattlich trotz seines ergrauten Kopfes, schwarz gekleidet, gegen eine Säule gelehnt, einen Brief in der einen, den Stab des Großschatzmeisters, dessen Amt er bekleidete, in der andern Hand. Eine interessante Kriegergestalt bringt das dem Earl of Clarendon gehörende Kniestück des Sir John Minnes, der unter Karl I. zu Land und zur See diente und gleichzeitig auch Dichter war; mit langem Haar, spitzem Bart und feurigen Augen. Er trägt einen Brustharnisch; Wamms und Schärpe sind roth. Mr. Basset hat ein Bild des Generalmajors Edward Massey geliehen, der im Harnisch dasteht, auf sein Rohr gestützt, eine unternehmende Erscheinung. Er hat denn auch das Leben eines Abenteurers geführt, war im Bürgerkrieg presbyterianischer Führer und Gouverneur von Gloucester in dessen hartnäckigem Widerstande gegen den König, trat aber später in Karl's II. Dienst. Es ist unbekannt, wo er schließlich ein Ende genommen. Endlich sei noch William Cavendish, Herzog von Newcastle, erwähnt, Erzieher des Prinzen von Wales und tüchtiger Soldat in den Bürgerkriegen. In der Folge zog er sich in das Ausland, nach Antwerpen zurück, spielte aber wieder nach der Restauration eine Rolle. Das große Gemälde, das der Earl of Spencer besitzt, zeigt einen blonden jungen Mann, in einfaches Schwarz gekleidet, mit blauen, gemüthvollen Augen und einem anziehend schwermüthigen Zug um dem Mund. Seine niederhängende rechte Hand ist ganz meisterhaft gemalt.

Der Maler der Revolutionsepoche war Robert Walker, der sich namentlich in seinem eigenen Bildniß (aus Hamptoncourt) als tüchtigen Künstler zeigt. Von ihm rührt auch ein dem Earl of St. Germans gehörendes Porträt des Freiheitkämpfers John Hampden her. Es zeigt ihn nicht als Richter, sondern als Krieger, in Wamms und Brustharnisch, und ist von 1643 datirt, demselben Jahre, wo er zu Chalgrove im Reitergefecht gegen Prinz Ruprecht fiel. Es ist ein mildes und doch feuriges Gesicht, mit blauen Augen und langen blonden Locken, das Gepräge der Aufrichtigkeit und Entschlossenheit tragend. Auch den Protektor selbst und seine Familie sehen wir in Bildern von Walker. Oliver Cromwell's kraftvolles Antlitz, zäh, ja selbst herb im Ausdruck, mit den klaren blauen Augen, prägt sich dem Gedächtniß tief ein. Das Porträt gehört dem Earl of Sandwich. Von den sonstigen Männern der Revolution und von John Milton, der ihnen beigesellt werden muß, sind keine guten gleichzeitigen Bildnisse vorhanden.

Nach der Restauration nahm wieder ein fremder Künstler den ersten Rang als Bildnißmaler am englischen Hofe ein. Peter van der Faes, bekannter als Sir Peter Lely, 1618 zu Soest geboren und 1680 in London gestorben, in seiner künstlerischen Richtung ebensosehr wie in seiner Stellung ein Nachfolger van Dyck's. Kurz nach dessen Tode kam er nach England. Wie sehr aber auch viele seiner früheren Werke diesem großen Vorbilde nahe kommen, immer sichtlicher spricht sich der sinkende Geschmack der Zeit in ihnen aus. Immer flacher wird Peter Lely in der Darstellung der Charaktere, immer unsolider und gleichgültiger in der Behandlung, in welcher besonders eine kalte, monotone Färbung unangenehm be-

rührt. Immer stärker reißt dabei die Lust an allegorischen Tändeleien ein; bald scheint es ihm kaum mehr thunlich, Leute schlechtweg als das abzubilden was sie sind, sie müssen immer etwas ganz Besonderes vorstellen, eine Maske, die nach etwas aussieht, annehmen. Die deutlichsten Beispiele dafür bietet Lely's Galerie der Schönheiten vom Hofe Karl's II. in Hamptoncourt, aus der hier einige der besten Gemälde vorhanden sind. Entweder als Göttinnen des Alterthums oder als Heilige der Kirche stehen uns hier die verschiedenen Maitressen des Königs vor Augen. Die Schauspielerin Moll Davis, die einst durch ein Lied, das sie auf der Bühne sang, Karl's Herz gewann, von ihm 1673 eine Tochter hatte und vierzehn Jahre später mit dem Earl of Derwentwater in den sicheren Hafen des Ehestandes einlief, sitzt höchst passend als heilige Magdalena vor uns, durch das Salbengefäß als solche charakterisirt. Galanter ist der Maler gegen eine andere dieser schönen Damen gewesen, die ein Lämmchen, das Symbol der Unschuld, neben sich hat und dadurch als heilige Agnes erscheint. Der Katalog giebt sie für Nell Gwyn aus, doch sie stellt, nach G. Scharf, die Herzogin Marie von Modena vor, und ist in der That eine ganz Verschiedene von derjenigen, welche in zwei völlig übereinstimmenden Bildern Lely's, dem Marquis of Hastings und dem Earl of Spencer gehörend, als Nell Gwyn vor uns erscheint. Im letzten steht, während die „heilige Agnes" dunkle Haare hat, ein blondes niedliches Wesen mit zärtlich blickenden blauen Augen vor uns, die rechte Brust ganz entblößt, und Blumen zum Kranze windend. Diese Erscheinung paßt viel besser zu Allem was wir von der „pretty witty Nell" wissen, die ihre Laufbahn als Orangen-Mädchen vor den Thüren des Theaters begann, dann die Bretter selbst bestieg und als geistreiche, witzige Schauspielerin berühmt ward, des Königs Geliebte wurde und im Jahr 1687 starb, als Wohlthäterin der Armen gepriesen. Eine andere schöne Dame, Barbara Villiers, Tochter des Viscount Grandison, eines wackeren Kriegsmannes der royalistischen Partei, Gattin des Earl of Castlemaine und später Herzogin von Cleveland, die sechs Kinder mit dem Könige hatte, tritt sehr passend als jungfräuliche Göttin Minerva auf. Ihr flaches Gesicht mit dem Stumpfnäschen nimmt sich bei dieser Ausrüstung mit Helm, Lanze und Medusenhaupt etwas komisch aus, indeß ist zu erkennen, daß sie sich selber sehr schön erscheint. Auch als eine Heilige, — als welche, ist nicht ersichtlich — erscheint die witzige, schöne Elisabeth Hamilton, Gräfin von Grammont; eine Palme hält sie in der Hand, präsentirt sich aber dabei in üppigster Morgentoilette, die ihre Reize gar zu unverhüllt zeigt, und blickt höchst verführerisch drein. Lady Eleanor Byron, Karl's siebzehnte Maitresse, die sehr habsüchtig war und dem König nicht Ruhe ließ, bis für sie um 4000 L. St. Silbergeschirr bestellt ward, die glücklicherweise aber starb, ehe sie es bekam, kniet als heilige Katharina da, mit Rad, Palme und Büchern, und wirft zwei oben schwebenden Engeln schwärmerische Blicke zu. Unter dieser anmuthigen Gesellschaft nun erblicken wir Karl II. selbst, dasitzend im vollen Königsornat, auf einem großen Bilde des Sir Peter Lely, das der Korporation von Winchester gehört. Ein widerwärtigeres Gesicht — mißmüthig, gehaltlos, verlebt, — kann man nicht leicht sehen. Von seinem ältesten natürlichen Sohn, dem Herzog von Monmouth, der gegen Jakob II. aufstand um den Thron zu erkämpfen, und 1685 enthauptet ward, sind mehrere Porträts vorhanden; namentlich eines, von William Wissing, das den unglücklichen Fürsten in der Jugend zeigt und der National-Porträt-Gallerie gehört, ist bemerkenswerth.

Nicht aus künstlerischer, sondern aus geschichtlicher Rücksicht seien noch die Bildnisse des Rechtsphilosophen Hobbes — ein ernster Denkerkopf — und des Architekten Christopher Wren, des Erbauers der Paulskirche erwähnt. Unter der folgenden Regierung wird der Verfall der Bildnißmalerei immer größer. Der Deutsche Gottfried Kneller, der am Hofe Jakob's II. die erste Stelle als Porträtmaler einnahm, ist durchgängig hohl und conventionell. Sein eigenes Bildniß in der Jugend, diejenigen des Königs und des Dichters John Dryden sind unter seinen Arbeiten namentlich bemerkenswerth. Vor Allem aber fällt das große vom Earl of Tankerville geliehene Portät des Richters und späteren Lord Kanzlers Jeffreys in die Augen, der wegen seiner Grausamkeit, namentlich in der Unterdrückung des Monmouth-Aufstandes, berüchtigt ist. In ganzer Figur und in voller Amtstracht, die großen Siegel haltend, sitzt er da, ein kaltes, herzloses Gesicht; keine äußere weltmännische Glätte kann die innere Jämmerlichkeit verhehlen. Daß eine neue Revolution nothwendig war, um den Boden rein zu fegen, zeigt nichts deutlicher als diese Bildnisse aus der Zeit der beiden letzten Stuart-Könige, die Periode, mit welcher die diesjährige Ausstellung abschließt.

Korrespondenz.

Rom, im Juni.

In keiner der deutschen Bildhauerwerkstätten Roms herrscht augenblicklich wohl eine regere Thätigkeit als in der des Würtembergers Joseph Kopf. Die große Aufgabe, welche neben den kleineren des laufenden künstlerischen Verkehrs die arbeitenden Hände beschäftigt, ist zwar kein religiöses oder volksthümliches, dem öffentlichen Leben gewidmetes Monument, sondern nur ein zum Schmucke eines fürstlichen Saales bestimmtes Werk, doch von so reicher, königlicher Pracht, so sinnreich angeordnet und so glücklich und meisterhaft durchgeführt,

daß es weit über das gewöhnliche Maß hinausgeht. Es handelt sich um einen Saal des königlichen Schlosses zu Stuttgart, der, 50 Fuß breit und etwa 25 Fuß tief, an den beiden schmalen Seiten nicht rechtwinklig, sondern halbkreisförmig abschließt, also eine ovale Gestalt bildet, und, wie schon diese Anlage dem Kundigen verräth, seinem Stile nach dem vorigen Jahrhunderte angehört. Jener halbkreisförmige Abschluß zerfällt nun auf jeder beider Seiten in drei Theile, von denen der vordere an die geradlinige Fensterwand sich anreihend und mit derselben über die Flucht des Gebäudes hinaustretend, Fenster, der mittlere die Eingangsthüren, der dritte endlich, der in längliche Wandfelder getheilten inneren Wand sich anschließend, die Kamine enthält. Diese neu und und prachtvoll, jedoch natürlich dem Stile des Ganzen entsprechend zu gestalten, war die Aufgabe, welche die königlichen Besteller dem Künstler übertrugen und die nun ihrer Vollendung nahe ist. Die Dimensionen sind bedeutend, für die Höhe jedes Kamins etwa 20, für die Breite je 10 Fuß; als Material wurde für die Architektur grauer, für den bildlichen Schmuck weißer carrarischer Marmor, als Inhalt für diesen endlich die Darstellung der vier Elemente, als der Bestimmung des Saales zusagend, gewählt. Diese Grundgedanken hat nun der Künstler mit Rücksicht auf die weichen, abgerundeten architektonischen Formen des Saales zu folgender Anordnung ausgebildet. Auf jeder Seite der Kaminöffnung treten an den Wangen des Marmorgerüstes zwei nackte Knaben als karyatidenartige Träger der Deckplatte hervor, welche letzte mit Kannelüren und Eierstäben reich verziert, oben eine Art Giebel, jedoch von geschwungenen Linien bildet, auf deren Rücken lebensgroße, gegen einander gekehrte liegende Gestalten, einigermaßen ähnlich wie auf den Medicäergräbern Michelangelo's in Florenz, ihre Stelle finden. Zwischen diesen Gestalten sind die Uhren mit ihren durch einen Marmorrahmen künstlerisch geschmückten Zifferblättern, und darüber an dem Spiegelfelde des Kamins die Büsten der königlichen Stifter angebracht. Bei dieser architektonisch gleichen Anordnung hat der Künstler jedoch beiden Kaminen in ihrer bildlichen Ausstattung eine verschiedene, fast gegensätzliche Haltung gegeben, indem dieselbe bei dem einen mehr die ernste, bei dem andern die heitere, anmuthige Seite des Naturlebens andeutet. Jenes trägt nämlich die Elemente des Feuers und der Erde, durch Prometheus und Gäa, dieses die der Luft und des Wassers, durch Zephyr und Venus repräsentirt. Prometheus, eine nackte, heroische Gestalt reifen Alters, doch so, daß das Feine, Geistige vor dem Athletischen überwiegt, auf dem linken Arme ruhend, hält in der Rechten über seinem Haupte eine Fackel empor, zu der bereits der Knabe auf dem Arme der Gäa sich hingewendet hat und spielend danach greift. Vor Allem bedeutungsvoll ist diese Gäa. In bequemer Lage hingestreckt, der untere Theil des Körpers verhüllt, der obere entblößt, von mütterlich reifen, aber maßvollen, durchaus edeln Formen, das Antlitz von vorzüglicher, aber ruhiger Schönheit, das Haar mit Aehren bekränzt, die Züge mehr rundlich, wohlwollenden, heiteren Ausdrucks, aber ohne einen Anklang von Sehnsucht oder inniger Empfindung. Selbst um den Knaben, dem sie auf ihrem Arme die weiche Stätte gewährt, unbekümmert, scheint sie es nicht zu bemerken, daß seine Händchen nach jener Flamme greifen, die ihm von anderer Seite dargereicht wird. Es ist ein hochpoetisches Bild der Natur, die ihre Gaben neidlos und reichlich, aber auch ohne Unterschied und Unterlaß spendet, und gleichgültig blühet und grünet, unbekümmert um die Sorgen und Leiden des Menschen, ihres Kindes. Bei den Gestalten der andern Gruppe athmet alles jugendlich keimendes Leben. Venus ist hier noch nicht die Göttin des Liebesgenusses, sondern die nahende Verheißung. Von zartestem Gliederbau, in jungfräulicher, noch kaum völlig entwickelter Schönheit, den Schleier über sich erhebend, der ihr als Segel gedient haben mag, scheint sie erst im Begriffe, dem mütterlichen Elemente des Meeres zu entsteigen. Man sieht noch die Muschel, auf der sie gelandet, und die Wendung des Körpers zeigt, daß sie sich bereitet, dieselbe zu verlassen. Ihr entspricht die Jünglingsgestalt zu ihrer Seite, Zephyr, ihr natürlicher Führer so lange sie auf den Wogen trieb; die Flügel an seinen Schultern und das sanft aufwärts gerichtete Haar über seiner Stirn verrathen die Bewegung, die sein Element ist, und der er, obgleich eben zu vorübergehender Ruhe leicht hingelagert, mit heiterem, in die Weite gerichtetem Blicke aufs Neue entgegensieht. Er erscheint in seiner schlanken Schönheit und mit diesem siegesgewissen Blicke wie ein jugendlicher Bruder des fernhintreffenden Apollon. Beide Gestalten vereint bilden eine reizende Gruppe voller Leben und Poesie, welche an der ihnen zukommenden, etwas höheren Stelle noch günstiger wirken wird, wie im Atelier. Noch größeren Beifall als diese bedeutungsvollen Gruppen werden indessen, wenigstens bei einem Theile der Beschauer in jenem Königssaale, die Knabenpaare erwerben, welche an den Seitenwänden des Kamins die Deckplatte tragen. Es sind derbe, völlige Kindergestalten, Putti, wie die italienische Kunst sie seit dem 15. Jahrhundert mit Vorliebe darstellte, voller Naivetät und Humor, und nur in Attributen und Haltung eine Beziehung auf die darüber liegenden Repräsentanten der Elemente aussprechend. Unter Prometheus sind es derbe Gesellen, die schwer und mit Anstrengung tragen, der eine mit einem Hammer bewehrt. Unter der Gäa macht sich der Charakter des Landlebens geltend; während der eine, durch die Sichel in seiner Hand als der fleißige bezeichnet, die Aufgabe des Tragens ehrbar aber mit Ruhe verrichtet, hat der andere Zeit und Kräfte zum Muthwillen, indem er seinen Kameraden mit dem aufgehobenen

Fuße zu schlagen droht. Unter den beiden beweglichen Elementen erscheinen auch diese Knaben stärker bewegt; denen unter dem Zephyr ist ein Adler als Attribut der Geschwindigkeit beigegeben, die unter der Venus, bei denen ein Netz das Element des Wassers andeutet, sind in neckendem Gespräche zu einander gewendet. Auch die Marmorrahmen der Zifferblätter an beiden Uhren sind überaus reizend verziert, indem je sechs weibliche Gestalten nur mit leichtem Schleier bekleidet, in mannigfachen Wendungen sie umkreisen. Auf dem einen deuten oben der Adler mit ausgebreiteten Flügeln, unten die kauernde Eule den Gegensatz von Tag und Nacht an, auf dem andern sind bloß jene Horen angebracht, die durch ihre leichten und anmuthigen Bewegungen die Flüchtigkeit der Zeit und die wechselnde Bedeutung der Monate auf das Anschaulichste versinnlichen. Schwerlich möchte in unsern Tagen ein königliches Schloß einen reicheren und künstlerisch bedeutenderen Schmuck erhalten haben, als dieses Werk bei seiner, schon im Herbste dieses Jahres beabsichtigten Aufstellung dem zu Stuttgart gewähren wird. **K. Schnaase.**

Vermischte Kunstnachrichten.

Der Schlachtenmaler Georg Bleibtreu, welcher während des preußischen Feldzugs in Böhmen das Hauptquartier des Prinzen Friedrich Karl begleitet hat, ist mit einer reichen Skizzenmappe nach Berlin zurückgekehrt und beabsichtigt verschiedene Gemälde auf Grundlage seiner Zeichnungen demnächst auszuführen.

Die königl. Akademie der Künste in Berlin hielt am 3. August eine öffentliche Sitzung, in welcher von dem beständigen Sekretär, Professor Dr. Gruppe, der Jahresbericht erstattet wurde. Der von König Friedrich Wilhelm III. gestiftete Preis, bestehend in einem Reise-Stipendium nach Italien, konnte in diesem Jahre nicht ertheilt werden, da die vier Bewerber, welche sich gemeldet hatten, schon die Vorprüfung nicht bestanden und deshalb zur engeren Bewerbung nicht zugelassen wurden. Zugleich hatte die Akademie noch an diesem Tage über die Preisbewerbungen der ersten und zweiten Michael Beer'schen Stiftung zu entscheiden. Zu der ersten, nur für Bekenner jüdischer Religion, und diesmal für Genremalerei eröffnet, hatte sich kein Bewerber gefunden; zu der zweiten, für Bewerber aller Bekenntnisse, diesmal für Geschichtsmalerei, hatten sich vier Bewerber gemeldet und Arbeiten eingesandt; von ihnen erhielt der Maler A. v. Werner in Karlsruhe den Preis. Die Sitzung schloß mit Ertheilung von Prämien an Studirende der königlichen Akademie und an Schüler der mit der Akademie verbundenen hiesigen, sowie der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen. Zwischen den einzelnen Abtheilungen dieser öffentlichen Feier wurden von den Eleven der akademischen Schule für musikalische Komposition gesetzte Musikstücke zur Aufführung gebracht.

Die Liste der prämiirten Schüler der Akademie ist folgende: I. Schüler des Aktsaals. Den ersten Preis erhält: Albert Küppers aus Coesfeld, Bildhauer. Den zweiten Preis erhalten: Friedrich Reusch aus Siegen, Bildhauer. Georg Alberti aus Berlin, desgl. Louis Brodwolf aus Berlin, desgl. Johannes Pfuhl aus Löwenberg, desgl. Alfons Holländer aus Ratibor, Maler. Hans Meyer aus Berlin, Kupferstecher. II. Schüler der Kompositions-Klasse: Max Lobbe aus Berlin, Maler. Adolph Treidler aus Berlin, Maler. Ernst Herter aus Berlin, Bildhauer. III. Malklasse: Alfons Holländer aus Ratibor, Maler Wilhelm Steinhausen aus Sorau, Maler.

Die Schlacht von Königgrätz soll von dem Schlachtenmaler Friedrich Kaiser im Auftrage des Königs von Preußen in einem Gemälde dargestellt werden.

Eine Auswahl der vorzüglichsten Gemälde des Madrider Museums ist kürzlich in Photographien nach den Originalen in London bei Marion & Co. erschienen. Die Aufnahme derselben ist von einem geschickten Photographen, Namens J. Laurent, besorgt worden. Da die reichen Schätze der Madrider Sammlung nur wenig außerhalb Spaniens bekannt sind und Kunstfreunde nur selten Gelegenheit finden, die spanische Hauptstadt zu besuchen, so ist diese Publikation ein sehr dankenswerthes Unternehmen. Die ganze Serie besteht aus 164 Blättern, von denen auf Murillo 25, auf Velasquez 38, auf Ribera 8, auf Cano 3, auf Juanez 9 kommen. Die übrigen minder geschätzten spanischen Maler sind mit je einem oder zwei Blättern vertreten. Sodann befinden sich unter den Blättern nicht weniger als 17 Tizian's, verschiedene Raffael's und andere italienische Meister des Cinquecento, wie Andrea del Sarto, Coreggio, Giorgione, Veronese, Lionardo u. s. w.

Eine Kolossalbüste Franz Kugler's in carrarischem Marmor, die B. Afinger in Berlin im Auftrage einer Anzahl von Freunden und Verehrern des berühmten Kunsthistorikers gemeißelt hat, ist am 3. August von dem betreffenden Komité der Generaldirektion der Museen in Berlin zur Aufstellung unter der Halle des Neuen Museums übergeben worden.

Der deutsche Kunstverein zu Philadelphia hat den Verlagsbuchhändler L. Ebner jun. (Firma Ebner & Seubert) in Stuttgart, zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

8 **Die permanente Ausstellung von Bismeyer & Kraus** in Düsseldorf erweist sich je länger sie besteht, je mehr als eine für den Kunstverkehr und das Kunstleben der Stadt höchst schätzenswerthe Anstalt. Bei der großen Zahl hier lebender Künstler und der fast überreichen Produktivität derselben war es ein zeitgemäßes Unternehmen, neben dem älteren Institut von E. Schulte ein zweites zu gründen, da jenes bei seinem Bestande meist vorzüglicher Kunstwerke in seinen Räumen kaum mehr ausreichte. Das Hauptziel der neuen Anstalt war dahin gerichtet, neben den Werken hiesiger Künstler auch die auswärtigen Erzeugnisse vaterländischer und fremder Kunst zur Anschauung zu bringen und insbesondere auch denjenigen Malern, die weit von hier und oft zerstreut und vereinzelt wohnen und schaffen, einen neuen Sammelplatz für ihre Schöpfungen zu bereiten. Es ist begreiflich, daß die Richtung, welche die Anstalt verfolgt, indem sie sich bestrebt den Düsseldorfern zu zeigen wie und was draußen namentlich in Belgien und Frankreich die Künstler produciren nicht nur im Publikum Anklang fand sondern auch und in noch weit größerem Maße das Interesse der Künstlerschaft wach rufen mußte. Gleich bei Eröffnung der Ausstellung zeigte sich der glückliche Erfolg; denn eine große Anzahl, namentlich niederländischer älterer und neuerer Kunstwerke erfreute die Besucher. Manches schöne Werk ist schon in der kurzen Zeit ihres Bestehens Eigenthum der Anstalt geworden, von welcher bis jetzt schon für etwa 13,000 Thlr. Gemälde angekauft wurden. Namentlich besitzt das Institut eine große Menge vorzüglicher Handzeichnungen und Aquarelle, wie sie kaum eine zweite Ausstellung aufweisen dürfte. — Die Räumlichkeiten lassen wenig zu wünschen übrig. Der geräumige Hauptsaal ist durch Oberlicht erhellt und mit einer wohlthuenden Eleganz ausgestattet. Neben Gemälden ist auch Bildhauerwerken, Holzschnitzereien, Metall- und andern Gegenständen, welche in das Gebiet der Kunstindustrie einschlagen, in der Ausstellung ein Platz eingeräumt.

Die englische National-Galerie hat neuerdings drei Werke von italienischen Malern der Renaissancezeit erworben, nämlich eine Madonna von Giovanni Santi († 1494), dem Vater Raffaels, eine Madonna mit dem Kinde und der heil. Anna von dem Veroneser Girolamo dai Libri (1472 bis 1555) und ein Familienbild der Giusti von dem ebenfalls aus Verona stammenden Niccolò Giolfino (1486 bis 1518). Von den genannten drei Künstlern finden sich nur wenige Werke in öffentlichen Galerien, weshalb diese Acquisitionen besonders werthvoll sind. An allen drei Gemälden wird die gute Erhaltung gerühmt; von vorzüglicher Schönheit im Kolorit soll namentlich die Madonna des Girolamo sein.

Der Düsseldorfer Kunstverein hat in seiner letzten ordentlichen Generalversammlung, wo der endgültige Beschluß über

die neuen Statuten desselben gefaßt werden sollte, nicht den in der letzten außerordentlichen Generalversammlung amendirten, sondern den vom Ausschuß berathenen Entwurf, und zwar einstimmig angenommen. Die Gegner sahen ein, daß sie für den amendirten Entwurf die Majorität nicht erhalten würden, und daß, wenn sie gegen den Ausschußentwurf stimmten, das alte Statut in Kraft geblieben wäre. Somit sind denn endlich die alten Zwistigkeiten zu Grabe getragen.

Kunstliteratur.

Sn. Chefs-d'oeuvre des grands maîtres reproduits en couleur par F. Kellerhoven d'après de nouveaux procédés heißt ein mit einem Texte von Michiels begleitetes neues Unternehmen, welches in größtem Folio-Format von Didot & Co. in Paris ins Leben gerufen ist. Der als Chromolithograph namentlich durch seine Sammlung kunstindustrieller Musterblätter zu verdientem Ansehen gelangte Herausgeber, hat es versucht, die Technik des Farbendrucks zur Reproduktion wirklicher Kunstwerke zu verwenden. Die Schranken, welche dieser Technik — die übrigens zu gleichem Zwecke in Deutschland und England schon seit Jahren z. B. bei den Blättern der Arundel Society angewandt wird — hat auch Kellerhoven nicht hinwegräumen können, und den vollen Eindruck der Malerei, namentlich wo reichere Farbenscalen und zarte Nuancirungen gegeben sind, wird auch die gedruckte Farbe bei aller Feinheit und Sorgfalt im Auftrag derselben niemals erreichen können. Auf die leuchtende Klarheit und die Wärme der Oelfarbe muß diese Technik überhaupt von vornherein verzichten, sowie sie auch die stumpfen und trüben Schatten nicht zu umgehen im Stande ist. In Rücksicht auf diese Schranken der Technik hat Kellerhoven mit den sechs bis jetzt erschienenen Blättern Alles geleistet, was man füglich von der farbigen Reproduktion auf mechanischem Wege erwarten kann. Die für die erste Lieferung gewählten Darstellungen sind folgende: 1) Das Mittelbild des Kölner Dombildes „Anbetung der h. drei Könige"; 2) Der Tod der h. Jungfrau von Fiesole (Uffizien); 3) St. Bernard, dem die h. Jungfrau erscheint, von Filippino Lippi (Badia zu Florenz); 4) Die mystische Vermählung der h. Katharina von Memling (St. Johannes-Hospital zu Brügge); 5) Die Geburt Christi von demselben (Akademie zu Brügge); 6) Die Beweinung Christi von Quentin Massys (Akademie zu Antwerpen).

Die anatomischen Studien des Lionardo da Vinci, welche in der Bibliothek der Königin von England in Windsor bewahrt werden, sollen mit Beginn des nächsten Jahres in faksimilirten Nachbildungen publicirt werden. Die Anregung zur Herausgabe dieser interessanten Handzeichnungen gab der Bibliothekar der Königin Mr. Woodward, welcher in Verbindung mit Mr. Sharpey die Publikation besorgen und den von Lionardo selbst verfaßten Text mit einem Kommentar begleiten wird. Die Revision des Textes selbst hat der Chef des Britischen Museums, der als Sprachkenner hoch angesehene Mr. Panizzi übernommen. Das ganze Werk soll ungefähr 250 Tafeln umfassen und neben dem Originaltext eine französische und eine englische Uebersetzung desselben enthalten. Die Ausgabe erfolgt in 20 Lieferungen, von denen jede ein Guinea kostet.

Zeitschriften.

Organ für christliche Kunst. Nr. 12.
Kunst, Religion und Kirche. — Hans Brüggemann und Dürer's kleine Passion — Entwürfe zu Grabdenkmälern.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 10 u. 11.
E. Brücke's Physiologie der Farben. — Die Ausstellung des Domschatzes in Prag im Mai 1866.

Kunstarbeiten in Elfenbein. — Römische Mosaiken der Casa nuova in Jerusalem. — Zur Geschichte der Volkswirthschaftspflege in Belgien. I.

Gazette des Beaux-arts. Juli. August.
Delaborde, Des opinions de M. Taine sur l'art italienne. — Salon de 1866 (Schluß). — Burty, L'exhibition de la Royal-Academy. — Mas-Latrie, Testament olographe de Benoit Caliari, frère de Paul Veronese. — Vallet de Viriville, Chefs-d'oeuvre des grands maîtres reproduits en couleurs.

J. de Vitte, De quelques antiquités rapportées de Grèce par Fr. Lenormant. — A. Darcel, Hist. des poteries, faiences et porcelaine par M. S. Marryat, traduction, notes et additions par M. le comte d'Armaillé. — L. Lagrange, Pierre Pujet (8e. article). — Ph. Burty, La gravure au salon de 1866. — L. Lagrange, Le musée des dessins au Louvre.

Chronique des Arts. No. 148. 150. 151.
Darcel, Exposition d'art et d'archéologie à Saint-Lô. — Burty, Les nouvelles acquisitions de la National-Gallery et le Musée de Kensington. — E. Leclercq, Societé Belge des Aquarellistes (8. exposition). — Burty, Goethe artiste. — Les études anatomiques de Léonard de Vinci. — Une Collection de portraits historiques. — Rapport de la commission royale des Monuments en Belgique — Necrologie (Watelet). — Nouvelles etc.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 13. 14. 15.
Les Cartons d'Overbeck. — Commission Royale des Monuments. — Nouvelles eaux-fortes d'Aug. Danse. — Société internationale des Beaux-arts de Londres. — Chronique générale etc.

Le salon I. (Ingres, Gallait, Wappers). — Les oeuvres de Wiertz.

The fine arts quarterly Review. Juni.
Donne, Taylors „Reynolds and his times". — Ruland, Jehan Fouquet. — Sir Charles Lock Eastlake. — Watkiss Lloyd, The Sixtine-Chapel and the cartoons of Raphael. II. — The principal ruins of Asia minor. — Hippolyte Flandrin. — About etching. — Studio talk. Nr. 1.: Landscape painting. — The graphotype process. — Reviews etc.

The Art-Journal. Juli. August.
Modern painters of Belgium. VI. Henry Leys. By J. Dafforne (illustr.). — Ansted, Etruscan architecture in Rome. — The Mosaics at South Kensington. — Early Etruscan paintings. — The Chrystall-palace-Picture-Gallery. — Obituary (J. Graham Gilbert. — W. J. Grant. — Bellangé. — Gilbert French. — W. H. Leeds). — Part of the east Frieze of the Parthenon (mit Abbildung). — The French „Exposition retrospective". — The British Institution. — Birmigham arts and manufactures. — Reviews etc.

Beigegeben 3 Stahlstiche nach Elmore und Poole und dem von Henning restaurirten Parthenonfries.

Exhibition of drawings by the late Godfrey Sykes. — Modern painters of Belgium. VII. Florent Willems. — Obituary (Joy; Jaley). — Art-news from Canada. — Royal Museum at Madrid. — Lithography an auxiliary of photogr. portraiture. — Hindu architecture. — The ghost of an art-process. By G. Wallis — Modern enamels, mosaics and the reproduction of Venetian glass in the 19. centory. —

Beigegeben 3 Stahlstiche nach J. H. S. Mann G. L. Müller und J. H. Foley.

The Athenaeum. Nr. 2019. 2020.
National-Portrait-Exhibition. — The French Art-Exhibition of 1866.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Apell, A., Das Werk von Joh. Chr. Erhard. Dresden, Apell. 2 Thlr.

Rahn, Rud., Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaues. Leipzig, Seemann. 1 Thlr.

Ellis, Mrs., The Beautiful in nature and art. London, Hurst & Blackett.

Ottley, Henry, A biographical and critical dictionary of recent and living painters and engravers, forming a supplement to Bryan's dictionary of painters etc. London, Bohn.

Tiffin, Walter F., Gossip about portraits. London, Bohn.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

a. Stiche.

Genelli, Raub der Europa (Galerie Schack). Gest. von Joh. Burger. München, Exp. des Münchener Sonntagsblattes. gr. Qu.-Fol. 6 Thlr.

Tizian, Madonna der Familie Pesaro. Gest. von Anton Viviani. Dresden, Apell. Imp.-Fol. 20 Thlr.

Tizian, Madonna mit der Opfer bringenden Venetianerin und drei Heiligen (Dresdener Galerie). Gest. von E. Büchel. Ebend. gr. Qu.-Fol. 6 Thlr.

Veronese, Heilige Familie (Akademie der schönen Künste zu Venedig). Gest. von Ant. Viviani. Ebend. Imp.-Fol. 20 Thlr.

b. Lithographie und Farbendruck.

Meißner, G., Ansicht von Partenkirchen mit ländlicher Staffage. Oelfarbendruck. Berlin, Berg u. Porsch. gr. Qu.-Fol. 6 Thlr.

Meißner, G., Ansicht von Berchtesgaden mit ländlicher Staffage. Oelfarbendruck. Ebend. Pendant zum Vorigen. 6 Thlr.

Schmitz, A., Bacchus. Gambrinus. 2 Blatt in Halbfigur. Lithogr. Farbendruck. Darmstadt, Köhler. gr. Fol. à 2 Thlr.

c. Sammelwerke und Bildercyklen.

Becker, H. u. H. Ritter v. Förster, Die Kathedrale zu Palermo (9 gest. Tafeln mit Text). gr. Qu.-Fol. Wien, Exp. der Bauzeitung. 5 Thlr.

Bock, Fr., Album mittelalterlicher Ornamenten-Stickerei. 1. Heft (5 lith. Bl. mit Text). Fol. Aachen, Hensen. 1⅓ Thlr.

Genelli, B., Aus dem Leben eines Wüstlings. Lith. von Georg Koch. 18 Blatt. Imp.-Fol. Leipzig, Brockhaus. 25 Thlr.

Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer Sr. K. H. des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern. 1. Lfg. (7 gest. und col. Tafeln.) Kl. Fol. München, Bruckmann. 4 Thlr. (Erscheint in 12 Lieferungen).

Horschelt, Th., Souvenirs du Caucase de l'année 1858 etc. Photogr. par J. Albert. München, Albert. (Erscheint in Lieferungen zu 3 Blatt. Roy.-Fol. à Blatt 12 Thlr.)

Meisterwerke der Kupferstechkunst, photogr. und herausg. von J. Bleibel. München, Fleischmann. 24 Blatt in 3 Größen. à Blatt 1½ Thlr. resp. 15 Ngr. und 6 Ngr.

Originalphotographien unmittelbar nach berühmten Gemälden der Pinakothek zu München von J. Albert. 1. Lfg. (6 Blatt). Fol. München, Piloty & Löhle. 6 Thlr.; einzelne Blätter 1½ Thlr. (Erscheint in 4 Lieferungen).

Vacquer, Th., Maisons les plus remarquables de Paris, construites pendant les trois dernières années. (80 gest. Tafeln mit Text.) Fol. Brüssel, Claesen. 14 Thlr.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung. Zum Besten der durch S. K. H. den Kronprinzen gegründeten National-Invaliden-Stiftung: François Biard (Les Plâtreries par Héricy): 1. La fête de l'Etre Suprème sur la place de la révolution à Paris; 2. Une fête villageoise. — François Lamorinière (Antwerpen): Holländische Landschaft. — Nicaise de Keyser (Antwerpen): Godefroy de Bouillon bénissant ses armes. — Ernest Slingeneyer (Gent): Untergang des „Vengeur" im Kampfe gegen die Engländer. — Florent Willems (Brüssel): Der Musikunterricht. — J. H. L. de Haas (Brüssel): Rast einer Eseltruppe in Flandern. — A. Toulemouche (Paris): Eine erste Unterredung. — Ed. Hamman (Paris): Die erste Gunst. — Ed. Girardet (Paris): Sterbender Ritter von seinem Schildknappen aus dem Streit geführt. — Karel Girardet (Paris): Schweizerlandschaft. — J. Caraud (Paris): Der Erstgeborne. — Otto Weber (Paris): Waldlandschaft. — Alex. Calame †: Am Ufer des Genfer Sees. — Edmond Castan (Paris): Die blinde Bettlerin. — Madou (Paris): Im Park des Gutsherrn. — H. Ant. Dieffenbach (Paris): Das Süppchen des kleinen Bruders. — Seignac (Paris): Der Palmenzweig. — J. G. Meyer v. Bremen (Berlin): Die betenden Waisen. — E. Fechner (Paris): Die Morgenandacht. — O. Preß (Berlin): Partie am Breitborn. — Ad. Mosengel (Hamburg): 1. Stadtthor von Angermünde; 2. Fischerhütte am Elbufer. — Aug. Schliecker (Hamburg): Mondschein bei Dordrecht. —

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. E. Kurzbauer: Morgenstunde. — H. Rhomberg: Vorbereitung zum Spiele. — K. Gugel: 1) Traubendiebe; 2) Mittagsruhe von Zigeunerinnen. — W. Schütze: Ein Gärtnermädchen. — A. v. Heckel: Ein Mädchen von Albano. — W. Lindenschmitt: Frühling. — F. Striebel: Ein vermeintlicher Einbruch. — J. Munsch: Leckerbissen. — H. Marr: Am Strand von Pietro d'Arno (Vorstadt von Genua). — F. Schieß: Ein Morgen. — E. Gleim: Landschaft. — J. Nörr: Partie auf Herrenchiemsee. — L. Meixner: Mondnacht. — L. Gebhardt: Partie am Königssee; Mondnacht. — W. Porst: Sommerlandschaft. — A. Zimmermann: Wasserfall. — L. Böscher: Landschaft aus Südtirol. — J. Engelmann: Partie bei Partenkirchen. — F. Leinecker: Würzburg. — H. Reber: Landschaft. — Porzellangemälde: Th. Lau: Porträt nach van Dyck. — F. Sturm: Mutter und Kind nach A. Riedel. — Plastik: J. Beyrer: Madonna; Hochrelief in Marmor.

Berichtigungen.

Auf S. 107, Sp. 1, Z. 22 der Kunstchronik ist statt „Herzog von Epernon" Sir Thomas Morton zu lesen. Ferner an derselben Stelle Zeile 24:

„Das ausgeführte Bild befindet sich in Blenheim. Eine verwandte Darstellung des Königs, in welcher der Herzog von Epernon als Stallmeister auftritt und die Anordnung etwas geändert ist, kommt in mehreren Exemplaren vor."

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird am 15. September ausgegeben; gleichzeitig wird auch das Heft X. der Zeitschrift für bildende Kunst erscheinen.

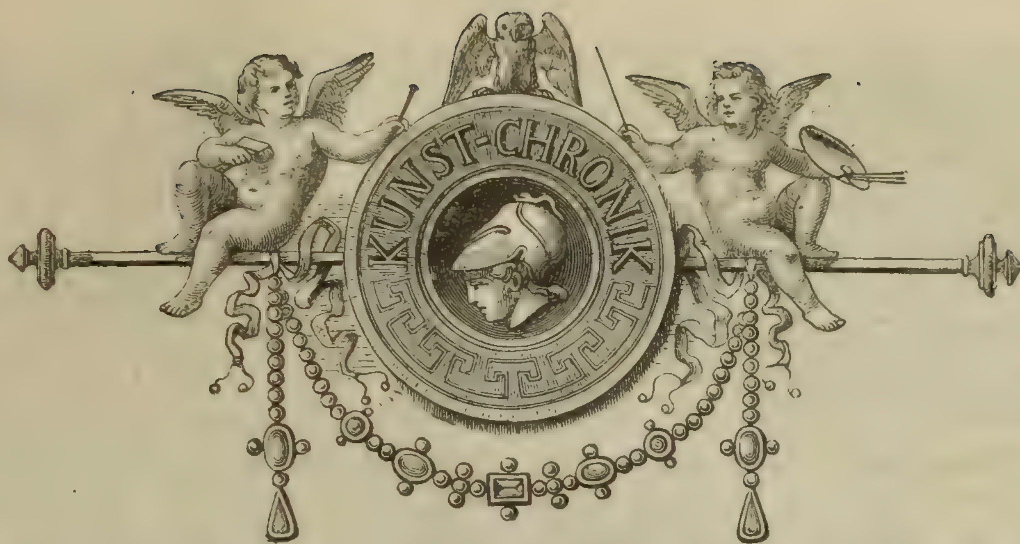
Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8 b) zu richten.

15. Sept.



Nr. 19.

Inserate
à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

Korrespondenzen.

Berlin, Ende August.

+ Als ich Ihnen das letzte Mal über die zum Besten verwundeter Krieger in den Karfunkel'schen Räumen veranstaltete Gemäldeausstellung schrieb, waren Ad. Menzels Aquarellen soeben erst, und zwar ungünstig genug placirt, und ich hatte sie bei schlechtem Lichte flüchtig gesehen. Nachdem beide Mängel aber beseitigt, könnte ich es nicht verantworten, käme ich nicht noch einmal auf diese großartigen, in ihrer Art einzigen Blätter zurück. Einfache Wahrheit des Herganges charakterisirt hier wie überall bei Menzel das Wesen der Komposition, eine wirklich ideale Auffassung der Ereignisse und Persönlichkeiten findet sich nicht. Aber in jener Wahrheit sind die Blätter (entstanden zwischen 1859 und 1862) groß, und schwerlich kann man eine geistvollere sicherere Behandlung der Aquarelltechnik sehen, als sie uns hier entgegentritt. Die kleinen Köpfchen sprühen Leben, die Nebensachen sind bewundernswerth wirkungsvoll, die Stufenleiter der umfaßten geistigen Töne bedeutend und gleichmäßig vollendet.

Ferner trage ich drei Porträts nach. Giacomo Meyerbeer, sitzend, fast ganze Figur, von Gustav Richter läßt durch auffallende Mißverhältnisse, von denen ich mir nicht mehr zu entscheiden getraue, in wie weit sie dem Original eigen gewesen oder auf Rechnung der Zeichnung oder Anordnung kommen, nicht jenes reine Wohlgefallen aufkommen, das die schöne Malerei zu erregen vermöchte. — Joseph Stieler's L. van Beethoven nimmt als ein Originalporträt, das tüchtige Individualisirung anstrebt (und erreicht, so weit dies der Begabung des Malers möglich war), ein lebhaftes Interesse in Anspruch. Leider wird der Eindruck durch unvermittelte Buntheit getrübt. — Eine hochbedeutende Arbeit ist aber Lenbach's Porträt des Genremalers Ludwig von Hagn, Brustbild. Der pikante Kopf tritt so frisch und klar aus dem Rahmen, alle Theile sind so sorgsam und wirkungsvoll in dunklem Tone gemalt, daß das Bild augenblicklich fesselt und gewinnt.

Jetzt erst kann ich der Genremalerei in ihre reichen Verzweigungen folgen. Die Klassifikation dieser Bilder ist nicht ganz leicht, ich versuche es daher nur, die Masse ein wenig zu ordnen.

Die älteste Generation, die von den neueren durch eine fühlbare Kluft getrennt ist, wird durch drei Gemälde des Jahres 1841 repräsentirt. Karl Begas, „spielende Kinder", drei Mädchen unter einer Eiche, vom Abendstrahl beleuchtet, gemahnen wohl Manchen wie ein Nachklang aus süß verträumter Jugend. Es ist der schon in der Auffassung des Sujets, mehr noch in Farbe und Licht erkennbare Hauch der Romantik, welcher dem Bilde zugleich den Charakter des Anheimelnden und des Ueberwundenen verleiht. — Viel näher stehen uns schon Jakob Becker's „Abschied des Rekruten" und „Heimkehrender Krieger." Die Einkehr in's wirkliche Leben, hier zunächst noch in seiner naivsten Offenbarung ergriffen, kennzeichnet den Beginn eines neuen Kunstprincips, des Realismus, den wir denn unter den Folgenden, bis auf die Jüngsten, innegehalten finden. Die Darstellungsweise ist noch etwas befangen, doch der richtige Mittelpunkt, das Gemüthsleben, scharf und wahr betont.

Hieran reihe ich zunächst diejenigen, welche gleichfalls die Naivetät der Lebensäußerungen zum Lieblingsgegenstande erwählt haben, dieselbe aber vorzüglich im Kreise der Kinder aufsuchen. Ihr ältester Vertreter, durch den wonnigen Reiz seiner blonden, überaus delikaten Kinderköpfchen, durch die gemüthsvolle Liebenswürdigkeit seiner

Sujets und seine fast unerschöpfliche Fruchtbarkeit allverehrt und populär, wie fast keiner, ist F. E. Meyerheim; neun seiner feinen Bildchen hängen hier an einer Wand, eine seltene Sammlung! Darunter die „Harzerin“ mit ihrem Kinde, der miniaturartig delikate „Geburtstag“, die „Lauscherin“, die „Kaninchen“ und „nach der Schule“ (vor der Schulthür ein noch weinender Knabe, umringt von seinen sehr verschieden gestimmten Mitschülern und Mitschülerinnen). — Kennten wir ihn nicht anderswoher, und wüßten, welchen eigenartigen Weg sich mit vielem, aber stillem Erfolge sein äußerst schätzenswerthes Talent und sein gediegener Geschmack gebahnt, wir müßten auch des Künstlers älteren Sohn, Franz Meyerheim hierher zählen. Nur ein Genrebild trägt hier seinen Namen, und das zeigt ihn noch ganz in der Nachfolge seines Vaters, und, so viel Anerkennenswerthes es bietet, noch nicht entfernt auf der jetzigen Höhe seiner Technik. — Nicht viel geringeren Ruhm als Meyerheim's haben die Kinder Meyer's von Bremen geerndtet. In jüngster Zeit hat er sich auf die Darstellung einzelner Figuren in frappantem, nicht selten gesuchtem Lichte verlegt und da den Vorwurf der Manier nicht vermieden, wenngleich eine ungemeine Lieblichkeit auch diese Bilder stets anziehend macht. Die gegebene Charakteristik paßt auch auf seine „Morgenandacht“, zwei arme aber hübsche Kinder, Knabe und Mädchen knieend vor einem auf freiem Felde unter einem Baume aufgestellten Muttergottesbilde, seitwärts von hinten her vom Frühlicht bestrahlt. Bedeutender ist sein zweites Bild, das ihn einer späteren Kategorie zuweisen würde, die „Rückkehr des Landwehrmannes“, auf das ich nicht einzugehen brauche, da es durch den Stich allgemein bekannt und in seinen großen Vorzügen gewürdigt ist. — Auch Hermann Kretzschmer, dieser Proteus, hat sich bewandert in der Poesie des Kinderlebens gezeigt. Die „erste Hose“ und die „zerrissene Hose“ werden nicht so bald aufhören, zu dem Lieblingsbilderschatze unseres Volkes zu gehören, und nicht minder traulich und herzig ist das Bild, das wir hier finden: „Großpapa hat was mitgebracht“. — Wenn Paul Bürde an die zarte Blüthe des Kinderdaseins streift, so hindert ihn seine Sorte von Eleganz, sie intakt zu lassen. Seine mit einem Besen ausgerüstete „junge Mutter“, die den erwachenden kleinen Liebling spielend begrüßt (eine ganz wunderhübsche Idee), ist so ein unglückliches Mittelding zwischen Hausfrau und Stubenmädchen, zwischen Salondame und Proletarierweib, daß dem Bilde das Beste, die Wahrheit, gebricht.

Ein Theil unserer Genremaler studirt den Farbeneffekt, theils um Kraft, theils um Reiz zu erreichen, beides mit Erfolg. Stoffe und Geräthe spielen hier eine Hauptrolle, und oft ist es empfunden worden, daß die Figuren kaum mehr als Kleiderständer sind, der Gegenstand im leuchtenden Farbenmeer ertrinke. Doch das sind die Verirrungen; die Koryphäen der Richtung streifen höchstens einmal an die gefährliche Grenze des Bedeutungslosen. Lange ist man gewöhnt, unter den Helden der Farben zunächst an Karl Becker zu denken, und er verdient diesen Vorzug. Nur gegen zwei seiner sechs Bilder könnte man jenen Tadel zu erheben sich veranlaßt fühlen, wenn nur die reizende Rococodame („der Besuch“) nicht ein so verführerisch lächelndes Gesichtchen hätte, das ein ganzes heimliches Geschichtchen auszuplaudern scheint, und wenn der „Juwelenhändler“ nicht eine zweite mattere Wiederholung einer einst recht kräftigen und frischen Idee wäre, die wir nur aus dem wahren Originale erkennen können. Die „Aufforderung zu Tisch“ ist in jeder Figur voll der feinsten Züge, und ein tüchtiges Stück eleganter Welt; der „Carneval von Venedig“ aber, jener schwarzbärtige Nobile mit der wundervollen Blondine am Arme, deren Gesichtchen, mit dem runden Kopfputz eingefaßt, einen Meister zu einer Madonna begeistern könnte, und dem selbst unter der schwarzen Maske schönen, Laute spielenden Jüngling, der ihr verstohlene Liebesworte zuraunt, — kann etwas Runderes, Volleres gedacht werden? und während der schon erwähnte „Karl V. bei Tizian“ an die Historie streift und ein Musterstück von gemalter Anekdote darstellt, zeigen die „zwei Mönche“, daß nicht rothe seidene Gewänder und sammetne Ueberwürfe des Künstlers ausschließliche Lebensluft sind, sondern daß die feine psychologische Zeichnung ihm nicht minder zu Gebote steht, und der Verzicht auf die leuchtendsten frappantesten Farben ihn nicht verhindert, ein Kolorit zu schaffen, an dem man sich aufrichtig erfreuen kann. — W. Amberg hat bei gesuchteren Sujets im Glanz der Farbengebung mit ihm zu wetteifern versucht. Das ist ihm im Ganzen gelungen, aber die Durchbildung zur Harmonie blieb ihm häufig versagt. Zeuge dafür die harte Zusammenstellung von schwarz, schönroth und canariengelb auf seiner „Neugierigen“, die trotzdem viel Hübsches hat. — Suchen beide Künstler ihr Ziel in breiter, markiger Vortragsweise zu erreichen, so kann doch auch die höchste Subtilität der Durchführung demselben Zwecke dienstbar werden, zumal wenn man mehr auf koloristischen Reiz sein Augenmerk richtet, wie Fritz Kraus. „Die neue Robe“ heißt eins seiner Bilder; man tadelt es als leer, es sei ein gut (will heißen unübertrefflich) gemaltes Stück geblümten Seidenzeuges. Ja, aber dieses graciöse Dämchen, deren Körperbewegung bis in die Fingerspitzen der erhobenen Hand nachklingt, deren schönes Gesicht wir im Spiegel beobachten und ganz in die Beschäftigung des Momentes versenkt finden, ist das nicht ein abgerundetes Lebensbildchen, wohl werth, daß ein Kraus seinen Pinsel daran erprobt? Doch er geht auch tiefer: da liegt ein „lesendes Mädchen“ auf dem Sopha hingestreckt. Die Freude des Daseins, die ihrer selbst unbewußt ist, das Gleichgewicht der Seelen

kräfte entsprechend der Harmonie der umgebenden Farbentöne übt eine zauberhafte Anziehungskraft und erregt so zusammenklingende Saiten unseres Gemüthes, wie wir es nur von einem wirklichen Kunstwerk erwarten können, dessen Norm und Kern die schöne Natur ist. Mehr geistige Bewegung zeigt seine „Schachpartie"; der Ausdruck der Köpfe ist ebenso abgewogen, wie ihre Formen ansprechend, und Anordnung und Ausführung der Gruppe und der Umgebung ist ihrer werth. Kraus' Hauptwerk aber in dieser Sammlung, neben dem sich überhaupt nur wenige seiner Sachen halten, ist „der Bürgermeister Six bei Rembrandt." Ueber den Skizzenbüchern beschäftigt sind die Freunde in ein eifriges Gespräch über eine kleine Modellfigur gekommen, die jeder mit einer Hand berührt. Mit überaus sprechender Handbewegung demonstrirt der Künstler dem Freunde seine Ansichten; dieser horcht aufmerksam und verständnißvoll zu. Das Zimmer ist reich und echt künstlerisch ausgestattet. Zu der eminenten Feinheit der Charakteristik, die den Beschauer in seiner Einbildungskraft Ohrenzeuge des Gesprächs zu sein glauben läßt, gesellt sich eine koloristische Meisterschaft, die zum Staunen ist. Der Ton des Bildes ist sehr dunkel genommen, und aus diesem Dunkel sind die wenigen Glanzlichter, die eine scharf einfallende Beleuchtung entstehen läßt, so wirkungsvoll herausgearbeitet, daß, ohne die tiefe Haltung zu alteriren, eine förmliche Blendung entsteht. Für mich ist auch in koloristischer Beziehung dies Bild Kraus' Meisterstück. Demjenigen, dem dieser Effekt so gelang, ist in der Kunst des koloristischen Reizes Nichts mehr Geheimniß; und diejenigen, die seine „venezianische Parkscene" jüngst bei Lepke gesehen haben, werden gern gestehen, daß er nach dieser Seite auf der Höhe steht. — Pettenkofen's koloristische Bravour, seine unvergleichliche Virtuosität, alle Farbenabstufungen in einen grauen Lokalton hineinzuarbeiten, wie ja alle Farben zusammengerührt oder durch schnelle Bewegung dem Auge einzeln entzogen grau erscheinen, ist bekannt. Wir haben nicht zu häufig Gelegenheit, ihn kennen zu lernen; um so erfreulicher ist es, daß sein „Kornmarkt" ihn hier zur Vervollständigung des Bildes vertritt. — Ihm sehr verwandt in der Art und Wirkung der koloristischen Behandlung zeigt sich in einem ziemlich großen Bilde, „der Jahrmarkt", Hoguet. Auch das Figürliche steht nicht zurück, namentlich in einigen Thiergruppen. — Nicht hierher, sondern zur folgenden Gruppe müßte ich einen Künstler rechnen, der erst seit Kurzem, aber mit überraschendem Glücke, der Genremalerei angehört, den früheren Landschaftsmaler W. Riefstahl, wenn nicht seine Komposition durchaus den Charakter zufälliger Gruppirung an sich trüge, während seine Farbe ihm in dieser Reihe einen Rang anweist. Er malt Scenen aus dem Passeyrer-Thale, die er in freier Natur, im großartigen Hochgebirge vorgehen läßt. Anfangs verstand er nicht recht, die beiden Elemente, das ihm bisher geläufigere, jetzt untergeordnete Landschaftliche, und das ihm neue, aber nun dominirende Figürliche mit einander zu durchdringen, doch gelingt ihm dies sichtlich immer besser, in dem hier gesehenen „vor der Taufe" schon recht gut. Gerade aber in dem figürlichen Theil seiner Schilderungen dokumentirt sich ein so gesunder, kräftiger und frischer Sinn für die Farbe, daß nach voller gegenseitiger Durchdringung der jetzt noch etwas unversöhnten Seiten seiner Darstellungen sehr viel Schönes zu erwarten steht.

Einen Anhang zu den Meistern des Kolorits bilden diejenigen, welche in fleißigster und glücklichster Ausführung aller Details und mit mehr oder weniger koloristischer Finesse das individuellste Leben der Einzelgestalt in unscheinbarem Formate zur Erscheinung bringen. So wie er uns hier erscheint (abgesehen von seinen wohlbekannten Genrebildern im Rococo), gehört zu dieser Art von Künstlern L. von Hagn mit seinem „Briefleser". — Entschiedener findet hier Chavet eine Stelle, der, wenn er auch uns nicht zugehört, mit seinen Kabinetstückchen à la Meissonier, „der Advocat", „der Bilderfreund", „der Geigenspieler", Anspruch darauf hat, an diesem Orte nicht übergangen zu werden. Die Feinheit der Charakteristik und die wolthuende Wirkung der Bilder sind über jedes Lob erhaben. — Weil ich nicht weiß, wo ich ihn sonst unterbringen soll, erwähne ich hier Friedrich Werner, wenngleich man Unrecht hat, ihn als Koloristen zu bezeichnen. Sein „Dr. Eliesar Bloch, der märkische Ichthyologe", wie er dasteht mitten zwischen seinem Studiengeräth, die Brille putzend, um die Fische in Augenschein zu nehmen, die ihm ein kleines dralles Mädchen im Netze darreicht, ist er ein solcher Urtypus leutseliger Gelehrsamkeit, daß man ihn lieb gewinnt. Und so bunt es bei ihm nicht bloß in Bezug auf Ordnung, sondern auch auf Farbe der Sachen aussieht, schließt sich doch alles zu einem recht angenehmen Gesammteindruck zusammen.

Wir kämen nun zu den Meistern der umfangreichen Kompositionen von Lebensbildern, deren Kreis kein einseitiger, eng beschränkter ist. Knaus hat den Ruhm, der Heros dieser Gattung zu sein. Doch hat jüngst Vautier mit vielem Eifer ihm den Rang streitig zu machen versucht. Wenn er in dem Werth des einzelnen Bildes den Meister der „Taufe" noch nicht ganz erreicht hat, so ersetzt er das ihm hier abgehende durch eine seltene Fruchtbarkeit. Von jenem zählen wir fünf, darunter sein Meisterstück, von diesem sechs Bilder. Die nähere Betrachtung dieser und der übrigen Genremaler bleibt jedoch vorbehalten. Ebenso eine Notiz über die französischen und belgischen Gemälde, die seit zwei Tagen bei Sachse ausgestellt sind.

Unser Magistrat hat den Stadtverordneten einen Antrag bezüglich der Feierlichkeiten beim Einzuge unserer Truppen zugehen lassen, der gar großartige künstlerische Pläne enthält. Nicht allein soll am Tage des Einmarsches

die „via triumphalis“ unter Herbeiziehung künstlerischer Kräfte festlich geschmückt werden, sondern auch zwei große bleibende Denkmäler sollen die patriotische Gesinnung der Stadt Berlin späten Geschlechtern verkünden. Fast wie etwas Unbedeutendes und nur so nebenbei wird in der Vorlage noch angedeutet, daß die entscheidenden Thaten des letzten Krieges auch in dem Cyklus historischer Bilder verherrlicht werden sollen, der das neue Rathhaus schmücken soll. Da giebt es ja für die monumentale Kunst hoffnungsvolle Aussichten! Indessen zwischen Mund und Becherrand kann manches Verhängniß schweben, was mitunter recht gut ist. Zunächst soll auf Kosten der Stadt ein Erinnerungsmal für diesen Krieg auf einem öffentlichen Platze errichtet werden. Gewiß ein sehr tüchtiger Gedanke. Möchte nur bei der Ausführung einmal daran gedacht werden, daß Berlin auch entfernt von den Linden große und schöne Stadttheile mit herrlich großen, aber bis jetzt erschrecklich langweiligen Plätzen besitzt. Die Stadt kann durch eine solche Decentralisation ihrer Sehenswürdigkeiten nur gewinnen, während in dem bis jetzt mit allen möglichen architekonischen und plastischen Monumenten ausschließlich gespickten Stadttheil die Fülle der Denkmäler sich schon erdrückt und todt macht. Außerdem muß mit Befriedigung angemerkt werden, daß von einer Konkurrenz bei Bestellung des neuen Denkmales Umgang genommen werden soll. In der Voraussetzung, daß die Menschlichkeiten und ungeschickten Beeinflussungen, die so häufig bei Konkurrenzen den Erfolg zweifelhaft gemacht oder verhindert haben, hier nicht dennoch von vornherein ihr Werk wieder beginnen, kann darin nur ein Schritt zum Besseren erkannt werden. — Eigenthümlich ist nun aber die Logik, die zu dem zweiten Denkmale führt. Eingedenk des ideellen Zusammenhanges der jetzigen Thaten mit der Erhebung unserer Väter in den Freiheitskriegen, und um „bei dieser Gelegenheit“ (!) eine Pflicht der Pietät gegen den Schöpfer der edelsten Bauwerke der Stadt abzutragen (das nennt das Sprichwort: Zwei Fliegen mit einer Klatsche schlagen), soll der von Schinkel zum Andenken an die Freiheitskriege entworfene öffentliche Brunnen „endlich“ ausgeführt werden, wozu die Stadt 50,000 Thaler giebt, falls das Uebrige durch freiwillige Zeichnungen zusammenkommt. Eingedenk jenes ideellen Zusammenhanges wird man nun aber nicht das frühere Ereigniß durch ein expresses Monument verherrlichen (das thun ja schon das Denkmal auf dem Kreuzberge, die Belle-Alliance Säule, die Standbilder auf dem Opernplatze und die zum Theil schon gegossenen für den Lustgarten), sondern ein denkender Künstler wird an dem Monumente des jüngsten Krieges die passende Stelle und die geeignete Form schon finden, auf die einzig mögliche Art jenen „Zusammenhang“ anzudeuten. Wenn es aber den Magistrat so sehr drängte, die erste „Gelegenheit“ zu ergreifen, seine Pietät gegen Schinkel an den Tag zu legen, so hätte er nicht für schweres Geld in dem schönen neuen Rathhause „ein geistiges Armuthszeugniß für die Stadt Schinkel's“ (Lübke) in Lapidarstil für die Jahrhunderte ausfertigen lassen sollen. Man schlägt eben nicht mit der einen Hand in's Gesicht, und beweist mit der anderen Pietät. Ob Schinkel's Brunnenentwurf es in praktischer und ästhetischer Hinsicht bedauernswerth erscheinen läßt, daß man ihn nur in der Skizze bewundern kann, lasse ich dahingestellt; Einsichtige werden beides kaum behaupten, er möchte, um annehmbar zu werden, so durchgreifende Abänderungen erfahren, daß von dem Werke Schinkel's wenig mehr übrig bliebe. So kann man also den Stadtverordneten nur Dank wissen, daß sie diesen ganzen, die künstlerischen Pläne betreffenden Theil von der Vorlage abgetrennt, daß sie nicht, wie ihnen zugemuthet wurde, in aller Eile zu allem ja gesagt und dem hypertrophirten Patriotismus des Magistrats aufs Schleunigste freies Feld gemacht, sondern eine Sache, die wenig Eile, aber sehr viel Wichtigkeit hat, einer ruhigen und ernsten Ueberlegung und Würdigung vorbehalten haben.

München, Ende August.

S—t. Das Maximilianeum und die Haidhauser Kirche haben, wie Ihnen bereits von anderer Seite gemeldet, eine neue reizende Umgebung gewonnen. Denn die Höhe, welche längs der Isar von der Au bis an die Maximiliansstraße läuft, ist in eine prächtige Anlage umgewandelt worden. Mannigfaltige Wege kreuzen sich, offene Stellen wechseln mit Gebüsch und ein herrlicher Blick eröffnet sich auf die Stadt, den raschen Fluß und das ferne Gebirge. Schade nur, daß zu diesem Naturgenusse jene Gebäude nicht auch eine ästhetische Befriedigung gesellen. Durch die neuerlich mit großen Sandsteinplatten bekleidete Umfassungsmauer des Maximilianeums wenigstens ist der Eindruck der Monotonie eher verstärkt als vermindert worden. Ebenso unerfreulich wirkt die neue gothische oder besser gothisirende Kirche. Ueber ihre vielen Mängel uns im Einzelnen auszusprechen, ist hier nicht der Ort; wir bemerken nur, daß die kürzlich aufgesetzten Fialen der allgemeinen Nüchternheit nicht gesteuert haben, im Gegentheil, besonders an der Vorderseite, das Unorganische des Baues nur vermehren. Im Innern hat der Architekt nur auf ein Schiff sich beschränkt, obgleich der Raum eine doppelte Säulenreihe wohl gestattet hätte; er hat sich deßhalb genöthigt gesehen, um der Last des Gewölbes entgegenzuwirken, die Wandpfeiler unverhältnißmäßig zu verstärken — ein unangenehmer Widerspruch mit dem Princip der Gothik, welche die Mauermasse gern in leichte, elegante Glieder auflöst. Die Theilung in Netzrippen ist ein dürftiger Versuch, der Monotonie des breiten Gewölbes entgegenzuwirken.

Schon vor längerer Zeit hat der Kaiser von Rußland seinen hiesigen Hofmaler, A. v. Kotzebue, beauftragt, russische Großthaten im Bilde zu verewigen, und es ist nun in dessen Atelier zum Besten des Künstlerunterstützungsvereins ein neues Bild von ansehnlichen Dimensionen ausgestellt: die Einnahme von Narva durch Peter den Großen 1704. Die Vorzüge des Bildes hat Fr. Pecht in der Zeitschrift bereits hervorgehoben; unseres Erachtens hatte der Künstler die Nebenpersonen nicht in lebendige Beziehung zur Handlung zu bringen vermocht. Zum Theil war dies wohl Schuld des nicht glücklich gewählten Motivs, die erstürmte Festung auf der einen Seite tief im Hintergrunde zu zeigen, auf der andern Peter den Großen mit seinem Gefolge, der von dem General Oligoyn eingeladen wird, über den Fluß zu setzen und in die Stadt einzuziehen. — Im Kunstverein selbst war wenig Neues und Bedeutendes zu sehen, mit Ausnahme etwa einer Landschaft von A. Lier; man spart eben seine Kräfte auf den ersten Oktober, an welchem Tage das neue Gebäude mit einer größern Ausstellung eröffnet werden soll. Eine offizielle Einladung ist noch nicht ergangen, doch fordern in den Künstlerlokalen bereits Anschläge zu zahlreicher Beschickung auf. Es darf wohl angenommen werden, daß das neue Gebäude, das auch größeren Werken Raum gestattet, nicht ganz ohne Einfluß auf die Produktion bleiben wird.

Aus unseren Museen will ich nicht versäumen zu berichten, daß das trefflich katalogisirte japanesische Museum des Herrn von Siebold den „Vereinigten Sammlungen" einverleibt wird, und daß auch die Schleißheimer Galerie Täfelchen mit Angabe der Meister und einen besseren Katalog erhalten soll. Schade, daß nicht auch das Nationalmuseum, wie es ursprünglich hieß, im November dem Publikum zugänglich wird; vor April oder Mai des nächsten Jahres ist daran nicht zu denken.

M. Pössenbacher's 147 photographische Porträts von Schauspielern des Münchener Hoftheaters in verschiedenen Rollen machen im Münchener Kunstverein allgemeines Aufsehen. Sie sind im Visitenkartenformat gehalten. Obgleich die Gegenstände nicht speciell künstlerisches Interesse haben, so glauben wir sie doch erwähnen zu müssen, weil die Photographie in ihnen einen wahrhaften Triumph gefeiert hat. Einige übertreffen in Hinsicht der Präcision und Sauberkeit alles, was wir gesehen haben. Hoffentlich werden sie sich bald im Handel befinden, was, wie wir hören, bis jetzt noch nicht der Fall ist.

Nekrolog.

* **Haushofer,** Maximilian, Professor an der Akademie zu Prag und Mitglied der Akademie zu Wien, ein ausgezeichneter Landschaftsmaler, ist am 24. August im 55. Lebensjahre gestorben. Er war zu Nymphenburg bei München geboren, wo sein Vater, ein geschickter Zeichner, als Schullehrer angestellt war. Ursprünglich für die juristische Laufbahn bestimmt, kam Haushofer erst, nachdem er den Universitätsstudien entsagt, ohne die gewöhnliche akademische Vorbildung zur Kunst und darf demnach im Wesentlichen als Autodidakt bezeichnet werden. Er ging denn auch wohl zu seiner weiteren Ausbildung auf einige Zeit nach Italien, erkannte aber als seine eigentliche Lehrmeisterin von Jugend auf die Natur selber und speciell die seines engeren Vaterlandes an. In der bayerischen Hochebene, mit ihrer südlichen Grenzbergkette und der Perlenschnur ihrer Seen, vor Allem in dem herrlichen Chiemsee mit seinen Inseln fand Haushofer eine unerschöpfliche Quelle seiner Kunst. Unzählige Male hat er die beiden Klöster Herren- und Frauen-Chiemsee, den Wasserspiegel mit seinen im Duft sich hinziehenden Uferrändern und den Kranz der Gebirge im Hintergrunde mit seinem Pinsel verherrlicht. Auch nachdem er in Prag eine dauernde Anstellung gefunden, blieb diese Gegend sein liebstes Reiseziel und der Zufluchtsort für die Herbstferientage. Seit längerer Zeit kränklich brachte man ihn im letzten Frühjahr ebenfalls in diese Gegend, und in der ersten Zeit lauteten auch die Nachrichten über seinen Zustand günstiger, bis er dem tödlichen Schicksal nun dennoch erlag. Die deutsche Kunst hat mit ihm einen durch Bildung und Herzensgüte gewinnenden Mann und eine der tüchtigsten künstlerischen Kräfte im Landschaftsfache verloren.

Vermischte Kunstnachrichten.

Römerbauten in Köln. Aus Köln schreibt man, daß die weitern Ausgrabungen am Fuß des Domchores in soweit mit günstigem Erfolge gekrönt worden sind, als sich bemerkenswerthe römische Baureste gefunden haben, welche es außer Zweifel setzen, daß an dieser Stelle oder doch in unmittelbarer Nähe ein Tempel des Kaisers Titus gestanden hat. Mit der Erhärtung dieser Thatsache wird den Behauptungen, die hierhin das alte römische Kapitol verlegen wollen, aller Boden entzogen. Schon vor mehreren Wochen fanden sich hier dekorirte Säulen-, Fries- und Täfelungsreste von Kalkstein und Marmor, die von einem prächtigen Bau aus der besten römischen Kunstepoche herzurühren schienen. Aus diesen Fragmenten ließ sich aber kein Schluß auf Charakter und Bestimmung des Baues selbst machen, von dem die Reste herstammten. Am 15. August trat ein Fragment eines Reliefs zu Tage, das von hoher künstlerischer Vollendung zeugt. Zu bedauern ist es, daß dieses Fragment so sehr verstümmelt ist. Bei Weitem wichtiger als diese Skulptur ist ein mit einer Inschrift versehener Steinblock, der zu gleicher Zeit ausgegraben worden. Aus der Inschrift ergiebt sich, daß der fragliche Stein von einem Tempel herrührt, der dem Kaiser Titus errichtet worden.

Professor Piloty arbeitet an zwei Bildern von bedeutendem Umfang. Das eine stellt den Tod Cäsar's dar, das andere schildert eine Scene aus dem dreißigjährigen Kriege. S—t.

Die Statuen des neuen Fischbrunnens auf dem Marienplatze zu München sind im Guß vollendet. Die Modelle dazu rühren von Knoll her. Eine nähere Würdigung derselben versparen wir uns bis zu ihrer Aufstellung, welche in Bälde erfolgen soll. Die Bassins sind bereits fertig aufgemauert. S—t.

Der Gang des Schleißheimer Schlosses, der vom Mittelgebäude nach dem nördlichen Flügel sich erstreckt, erleidet theilweise eine bauliche Veränderung. Die Anregung dazu ging von König Ludwig I. aus; den Plan gab Riedel, der Erbauer des Nationalmuseums. Wie es heißt, soll künftig ein Prinz das Schloß bewohnen. S—t.

* **Aus den Wiener Bildhauer-Ateliers.** Vincenz Pilz hat soeben das Modell einer Mosesstatue vollendet, welche in Karst-Stein für den Brunnen des neuen Wiener akademischen Gymnasiums ausgeführt werden soll. — Bildhauer Mit-

terlechner ist mit den Sandsteinreliefs für die großen Bogenfenster an der Hauptfaçade des Wiener Künstlerhauses beschäftigt.

In der königlichen Erzgießerei in München sind wieder zwei Statuen fertig geworden, die Standbilder des auf Napoleons Befehl hingerichteten Nürnberger Buchhändlers Palm und des ehemaligen Leiters der Mannheimer Bühne, W. H. von Dalberg. Erstere ist von C. Knoll modellirt und wird demnächst in Braunau aufgestellt werden, wo der Unglückliche fiel; die Mittel dazu sind von einem patriotischen Verein durch Sammlungen aufgebracht worden. Die zweite ist von Professor M. Widnmann modellirt und wird als Geschenk des Königs Ludwig I. an die Stadt Mannheim vor dem dortigen Theater neben Schiller errichtet, dessen Talent bekanntlich Dalberg wesentlich gefördert hat. Beide sind von Miller in Erz gegossen. (S—t.)

* **Das Danziger Rathhaus**, ein Juwel mittelalterlicher Baukunst, ist unlängst von seinen planlosen Ein- und Anbauten befreit und geschmackvoll wieder hergestellt worden. Decken- und Wandgemälde, Holzschnitzwerke, schöne Treppen, Fenster und Thüren, die der verständig aufräumenden und bessernden Hand lange Zeit entbehrten, strahlen jetzt wieder in alter Frische und Stilreinheit. In einer Korrespondenz der Köln. Zeitung, welcher wir diese Notiz entnehmen, wird das Hauptverdienst an diesem schwierigen Unternehmen dem Danziger Oberbürgermeister v. Winter zugeschrieben.

8 **Alfred Rethel's Fresken im Rathhaussaale zu Aachen** werden im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen demnächst durch Holzschnitt vervielfältigt werden; die acht Blätter, in einer Mappe vereinigt, sind für 1867/68 als Nietenblatt bestimmt. Die Zeichnung der Bilder und deren Uebertragung auf Holz ist von Seiten des Vorstandes den Malern J. Kehren und A. Baur übertragen, von denen der erstere bekanntlich die unvollendet gebliebenen Fresken Rethel's in Aachen ausführte. Die Ausführung der Holzschnitte ist dem Xylographen R. Brend'amour in Düsseldorf übertragen, aus dessen Anstalt bereits eine große Reihe trefflicher Kunstblätter hervorgegangen ist.

* **Direktor Chr. Ruben** in Wien hat vom Kaiser von Oesterreich den Auftrag erhalten, die Darstellung der Schlacht von Lipan, welche das Schlußbild des im Prager Belvedere ausgeführten Freskencyklus ausmacht, noch einmal als Oelgemälde zu wiederholen. Der Künstler ist mit der Ausführung dieses Auftrages beschäftigt.

Personal-Nachrichten.

Architekt W. Doderer, bisher Professor an der Militärakademie zu Klosterbruck in Oesterreich, ein geborener Württemberger, wurde zum ordentlichen Professor der Baukunst am Wiener Polytechnikum ernannt.

Francis Blin, ein geschätzter französischer Landschaftsmaler, geb. zu Rennes 1827, ist daselbst am 26 Juli gestorben.

Der Maler Leon Cogniet hat von dem Herzog von Luynes den Auftrag erhalten, in dessen Schlosse Dampierre eine Folge von bedeutenden Gemälden auszuführen.

Der Bildhauer Bonassieux ist an Stelle des verstorbenen Jaley zum Mitgliede der Pariser Akademie der schönen Künste erwählt worden.

Preis-Bewerbungen.

Die Prinzessin Mathilde hat einen Preis für Architektur, bestehend aus einer goldenen Medaille und einem architektonischen Werke gestiftet, welcher jährlich von der Direktion der Central-Bauschule in Paris zu vergeben ist.

Römischer Preis. Die Aufgaben, welche den Bewerbern um den römischen Preis für 1867 von der Pariser Akademie gestellt wurden, sind folgende: Thetis bringt dem Achilles die von Vulcan geschmiedeten Waffen (für Malerei); Alexander am Grabe des Achilles (für Skulptur); Entwurf eines Palastes für einen reichen Banquier (für Architektur); Frankreich beschützt Afrika (für Medailleurkunst).

Die kaiserliche Kunstschule zu Paris hat folgenden ihrer Zöglinge den großen Preis zuerkannt: für Malerei Alexander Georges Henry Regnault, Schüler von Cabanel und Lamothe, aus Paris; für Skulptur vacat; für Architektur Jean Louis Pascal, Schüler von Questel, aus Paris; für Kupferstich Aug. Fred. Laguillermie, Schüler von Flameng, aus Paris; für Medailleurkunst Charles Jean Marie Degeorge, Schüler von Jouffroy, Duret, Flandrin, Chabot, aus Lyon.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

* **Für die Pariser Weltausstellung von 1867** läßt der Vicekönig von Aegypten eine möglichst vollständige Veranschaulichung des alten und modernen Nillandes veranstalten und zu diesem Zweck in dem Parke hinter dem Ausstellungspalast drei besondere Gebäude errichten. Mariette-Bey liefert dazu eine Auslese ägyptischer Alterthümer aller Perioden, darunter auch das kürzlich zu Dendera gefundene gleichzeitige Reliefporträt der Königin Kleopatra. — Die Ausstellungskommission hat beschlossen, den Katalog so einzurichten, daß er bei äußerster Billigkeit sowohl für das größere Publikum als für die speciellen Fachinterressen sich brauchbar erweise. Der Katalog wird in zwölf Lieferungen ausgegeben werden. Der erste Theil wird den Plan, die Namens- und Sachregister und sonstiges Uebersichtliches bringen. Der zweite wird den historischen Theil der Ausstellung umfassen, die übrigen zehn werden den zehn Hauptgruppen der Ausstellung gewidmet sein. Jede Abtheilung wird auch getrennt verkauft. Das Ganze bildet einen Band.

Die Nationalgalerie in Berlin hat eine werthvolle Bereicherung erhalten. Die Gemälde „Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus" von Wilhelm von Schadow, „das goldene Zeitalter" von Julius Hübner, und „Einzug eines Fürsten in eine Burg" von Heinrich Dähling sind aus dem Nachlaß des am 2. Juli d. J. verstorbenen Rentiers Herrn Anton Bendemann hierselbst, der Absicht desselben gemäß, von seinen Erben der Nationalgalerie dargebracht und vom König als Geschenk für dieselbe unter Bezeigung des allerhöchsten Dankes angenommen worden.

Die Münchener Pinakothek ist bekanntlich durch den bayrisch-preußischen Friedensvertrag mit einem harten Verluste bedroht. Der alte Rechtsstreit darüber, ob die ehemalige Düsseldorfer Galerie Eigenthum des Landesfürsten oder der Stände von Jülich-Berg gewesen sei und deßhalb dem Lande angehöre, ist durch den Krieg auf's Neue angefacht, und soll nunmehr durch ein deutsches Appellationsgericht, dessen Wahl von Preußen aus drei von Bayern vorgeschlagenen zu treffen ist, entschieden werden. Begreiflicher Weise hatten die am meisten betheiligten Interessenten, die Städte München und Düsseldorf und die an beiden Orten befindlichen Kunstakademien und Künstlerschaften alle nur mögliche Anstrengungen gemacht, die Einen, um den drohenden Verlust abzuwenden, die Andern, um die im Napoleonischen Kriege verlorenen Kunstschätze wiederzugewinnen. Mit Spannung wird man an beiden Orten dem bevorstehenden Schiedsspruche entgegenharren.

Kunstliteratur.

* **In Konstantinopel** erscheint seit Anfang d. J. unter Leitung des französischen Gelehrten de Montrouge ein archäologisches Journal, welches Beschreibungen und photographische Abbildungen wichtiger Denkmäler aus der Hauptstadt wie aus den Provinzen des türkischen Reiches liefert.

Kunsthandel.

Von Dr. **Andresen's** deutschem Peintre-Graveur, der im Verlage von R. Weigel in Leipzig erscheint, wird in nächster Zeit der dritte Band zur Versendung kommen. Er enthält 22 Meister vom Schlusse des 16. Jahrhunderts, unter welchen sich besonders die Werke des Tobias Stimmer, Christ. Maurer, W. Dilich und Alex. Mair durch Umfang und Reichhaltigkeit auszeichnen.

Die in Folge der Zeitumstände verschobene Versteigerung der Kupferstichsammlung des Legationsraths Charles Greux (Leipzig, Rud. Weigel) wird nunmehr am 1. Oktober d. J. ihren Anfang nehmen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt Nr. 7. 8.

Vom besten Stil. — Generalversammlung des Vereins für religiöse Kunst. — Denkmäler: Melanchthon, Waldus, Gellert. — Der Oelberg zu Speyer. — Fortsetzungen 2c.

Organ für christliche Kunst. Nr. 14.

Das Malerisch-Schöne. — Die Kunst, Gemälde mit Nutzen zu betrachten.

Chronique des arts. Nr. 152. 153.

Vente de dessins à Londres. — Exposition universelle 1867. — L'académie des bibliophiles. — Une exposition permanente. — Necrologie (Blin.) — Nouvelles etc.

Journal des beaux-arts. Nr. 16.

La salon. 2. article: Jalabert, Verlat, Schopin etc. .

The Athenaeum. September.

Ansted, Etna and Mount Vesuv considered in reference to the pituresque. — The british Institution. — Dafforne, Modern painters of Belgium. VIII: Van Lerius, de Groux, Claes. — Obituary (Frank Howard; W. H. Carpenter). — Fortsetzungen begonnener Artikel. Beigegeben 3 Stahlstiche nach J. Philipp. J. M. W. Turner u. G. Burnard.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** Gemäldegalerie von bedeutenden, im Privatbesitz befindlichen Originalwerken neuerer Meister, ausgestellt zum Besten der Armee. Hinzugekommen:

Im Besitz der Frau Gen.-Musik-Dir. Meyerbeer:

G. Richter: Porträt des General-Musik-Direktor Meyerbeer.

Im Besitz der Frau Fallon:

Siegert: Großmütterchen schläft. — Bleibtreu: Die Einnahme des Grimmaischen Thores zu Leipzig im Jahre 1813. — Verboeckhoven: Thierstück. — Koekkoek: Landschaft.

Im Besitz des Herrn Zimmermeister Richter zu Charlottenburg:

G. Richter: Araberin.

Im Besitz der Frau Gräfin von Sauerma, geb. Spohr:

Jos. Stieler: L. van Beethoven.

Im Besitz des Herrn Geh. Oberpostraths Schüller:

Wilh. v. Kaulbach: Das Erscheinen des Hermes.

Im Besitz J. K. H. der Frau Prinzessin Karl:

Seifert: Die blaue Grotte auf Capri.

Im Besitz des Herrn Stadtverordneten Gilka:

Andr. Achenbach: Landschaft. — v. Schlicht: Schweizerlandschaft.

Im Besitz des Herrn O. Mühlberg:

Carl Gräb: Der hohe Chor der St. Georgskirche zu Tübingen.

Im Besitz des Herrn Banquier Louis Cuczynski:

C. de Cauwer: Die St. Martinskirche und das Rathhaus zu Oudenarde.

Im Besitz des Herrn Martin Meyer:

Franz Meyerheim: Genrebild. — Max Michael: Genrebild. — Meyer von Bremen: Morgenandacht. — F. Kraus: Schachpartie.

Im Besitz des Herrn Hoflieferanten W. Gerson:

B. Vautier: 1) Nach der Schule; 2) Sonntag Nachmittag; 3) Die Mutter kommt!

Zur Verloosung geschenkt:

Ad. Wenzel, weiblicher Studienkopf, aquarell, lebensgroß.

II. **Unter den Linden 13,** bei freiem Entrée: Ausstellung der von Berliner Künstlern und Kunstfreunden geschenkten und zur Verloosung bestimmten Kunstwerke. (Unter dem Protektorate J. K. H. der Frau Prinzessin Friedrich Karl, zum Besten der Verwundeten.) Hinzu gekommen:

Ernst Ewaldt: In der Kirche. — Conrad Freiberg: Pferde in der Koppel. — Emil Hencke: Genrebild. — W. Philipp: Genrebild. — Otto Preß: Mondscheinlandschaft. — Randel: Pferde auf der Weide. — Helene Richter: Weibliches Brustbild. — Auguste v. Sandrart: Großmutter erzählt.

Aquarellen. Bonaventura Genelli: Allegorie. — Carl Gräb: Brunnenhaus im Park. — Paul Gräb: Straße in Koburg. — F. W. Kloß: Vorhalle zum Park führend. — F. Kraus: Landschaft. — H. Kretzschmer: Am Brunnen — Max Schmidt: Blick von Putbus nach Lauterbach.

Eine Anzahl von Kupferstichen, Photographien u. s. w.

III. **Im Akademiegebäude:** XLV. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Katalog von 931 Nummern: I. Gemälde aller Art und Zeichnungen 1—788. II. Bildwerke 789—873. III. Kupfer- und Stahlstiche, Zeichnungen für den Stich, Holzschnitte, Lithographien u. s. w. 874—925. IV. Glasmalerei 926—927. V. Architektur. 928—931.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Die für das neue Opernhaus in Wien bestimmten Porträtbüsten von Rossini, Cherubini, Bellini, Spontini und Haydn, in Parenzo-Stein ausgeführt von den Bildhauern Benk, Banner, Pilgner, Pertscher und Wagner. — Eine große Anzahl von Gypsabgüssen, Modellstatuetten und Aquarellen aus dem Besitze der kürzlich aufgehobenen kaiserl. Porzellanfabrik. — Bischofstab aus vergoldetem Silber von Brix und Anders. — Elfenbeinkamm mit Reliefſiguren, Eigenthum des Herrn Camesina. — Vase mit Amoretten, aus getrockneter Porzellanerde, von Grassi. — Proben moderner Nachahmungen antiker Thongefäße aus verschiedenen deutschen und englischen Fabriken, darunter auch ein Stück in Alt-Wiener Porzellan. — Eine Serie von Renaissance-Gefäßen und Kupferstichen von Ducerceau, Hirschvogel und dem anonymen Meister vom Jahre 1551.

II. **Oesterreichischer Kunstverein:** De Keyser (Antwerpen): 1) Der Giaur; 2) Columbus, mit seinem Sohn in die Verbannung gehend. — K. Rottmann: Der Golf von Poros. — Fr. Gauermann: 1) Thierstück; 2) Der Ackersmann; 3) Die Ernte; 4) Der Schimmel; 5) Ein Eber, von Wölfen angefallen; 6) Die Fuchsfamilie. — Petzl (München): Zwei brettspielende Türken. — Fr. Amerling: 1) Studienköpfe; 2) Die Wittwe. — Joh. Fischbach (Salzburg): 1) Ein Bauernjunge; 2) Chor im Inneren der Nonnenkirche von Salzburg. — P. Fendi: 1) Die arme Offizierswittwe; 2) Morgenandacht im Klostergange. — Rosa Bonheur (Paris): Thierstück. — F. Willems (Paris): Velazquez malt einen spanischen Grande und dessen Familie. — A. Achenbach (Düsseldorf): 1) Marine an der norwegischen Küste; 2) Schwedische Landschaft. — A. Riedel (Rom): Das Taubenpaar. — Leop. Kupelwieser: Moses, von seinen Brüdern unterstützt, betet um Sieg über die Amelekiter. — H. Bürkel (München): 1) Heimkehrende Landleute aus der römischen Campagna; 2) Handel um eine Kuh. — Maes (Rom): Römische Landleute. — Fr. Pausinger: 1) Hirsch in der Suhle; 2) Röhrender Hirsch. — F. Bossuet (Brüssel): Wasserleitung zu Alcala — G. Gaul: Weiblicher Studienkopf. — Ernst Fries (Karlsruhe): Die Ruinen der Prätorianerkaserne des Hadrian. — J. Danhauser: 1) Die Weinkost; 2) Die Bibelleserin; 3) Die Großmutter; 4) Die Dorfpolitiker; 5) Johannes vor der porta latina, Oelskizze zu dem Altarbild in Erlau. — B. C. Koekkoek (Cleve): Landschaft bei Morgenbeleuchtung. — Ed. Ender (Wien): Ein eben vollendetes Bild von Ostade. — Pet. Heß: Entenjagd im Moor. — Franz Schams: Der Pädagog. — Jos. v. Führich: 1) Der Gang Maria's über das Gebirge; 2) Der Gang nach dem Oelberge. — C. F. Lessing (Karlsruhe): Landschaft. — H. de Leys (Antwerpen): Bürgermeister Six in Rembrandt's Atelier. — H. Bellangé: Die Einquartierung. — Eug. Verboekhoven (Brüssel): Schafe und Lämmer. — Anna Lynker (Graz): Ansicht von Magnesia. — A. Adam: 1) Der letzte Sturm auf die große Redoute in der Schlacht an der Moskwa; 2) Arabische Pferde in einem bayerischen Wirthshausstalle. — O. Ruppert: Motiv aus Venedig. — J. Marak: Bauernhaus aus Oberungarn. — J. J. Eckhout (Brüssel): Eine alte Frau liest Kindern vor. — C. Schleißner (Kopenhagen): Der Brief aus der Fremde. — H. Eichler: Peter Helle, der Erfinder der Taschenuhren, von seiner Frau wegen Zauberei angeklagt. — M. Müller (München): Eine Hochzeit im bayerischen Gebirge. — A. Stademann (München): Wintermorgen. — J. B. Reiter: 1) Die Küche; 2) Weibliches Porträt. — Elias P. van Bommel: 1) Der Hafen von Dortrecht; 2) Der Schreitthurm in

Amsterdam. — Ed. Kaiser: Aquarellkopien. — Mathilde Eich: Der Audienzsaal im Schlosse zu Nikolsburg. — Louis Mayer (Haag): Marine. — J. B. Kirner (München): Ave Maria. — Aug. v. Bayer (Baden): Trinitarier in einer Klosterhalle. — Thom. Ender: Der Wasserfall in Gastein. — Rud. Alt: Aquarelle. — J. Gößl: Aquarellkopien. — Canon (Karlsruhe): Der Rüdenmeister. — Egid. Bakereel: Der Schrecken des Krieges. Oelbild nach dem Original von Rubens im Palazzo Pitti. — Prämienblätter für 1866: J. Bauer: 1) Die Lautenspielerin nach Rabl; 2) Die Johannisandacht nach Waldmüller, Lithographien.

Münchener Ausstellungs-Kalender.

Kunstverein. L. Voltz: Kämpfende Hirsche. — A. Zimmermann: Terrain mit Steinbrüchen. — H. Höfer: Das Rosenlauithal mit Well- und Wetterhorn. — E. Heinel: Motiv aus dem bayerischen Gebirge. — Fr. Bamberger: Eine deutsche Julinacht 1866. — K. Brizzi: 1. Flumet am Flon mit dem Montblanc; 2. Laufen an der Traun bei Ischl. — J. Willroider: 1. Waldausgang; 2. Der Weg nach der Menterschwaige bei München. — A. Thomas: Landschaft. — A. Baur (Düsseldorf): Ueberbringung der Leiche Otto's III. über die Alpen nach Deutschland (1002). — K. Naumann: Der Verräther im Spiele. — G. v. Seybold: Mittagsruhe. — A. Vischer: Abend. — F. Schlesinger: Gute Nacht, Papa! — E. Kaltenmoser: Familienscene aus Schwaben. — F. H. Zimmer: Ein Bildniß. — M. Zimmermann: Waldlandschaft. — E. Gleim: Höhle im Odenwald mit Zigeunern. — Heinlein: Ein Abend am Lech. — Phil. Sporrer: Abschied. — A. de Marées: Sturmbewegte See bei Kuxhaven. — W. Wex: Partie an der Salach.

— F. Oehler: Jesus als Knabe, Porzellankopie nach C. Dolci. — Lithographie: A. Kappis: Malerische Ansichten aus dem bayrischen Hochland nach Zeichnungen von G. v. Bezold. — Plastik: Chr. Paul: Eine Porträtfigur.

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung.** Landschaften von R. Dahlen, F. Lachewitz, W. Abbemma, H. Deiters (Motiv von Antwerpen), C. Dücker, F. Ebel (Tirol), H. Herzog (Norwegisches Fjord), C. Schlesinger (Mondschein, Spätabend und Strand). — Genrebilder von E. Geselschap (Die Brautkrone der Großmutter), Ch. Böttcher (Glückliche Menschen, im Schloß, in der Hütte), E. Bosch (Das Dorfgenie), E. Schuback (An der Kirche), L. Toussaint (Im Stübchen). — Porträts von J. Röting, J. Mengelberg, L. Schäfer. — Fruchtstück von J. W. Preyer. — Aquarelle von Emilie Preyer (Blumen). — Zeichnung von F. R. Tait.

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung.** Landschaften von C. Eckermann in Hannover (Ansicht zwischen Basel und Freiburg), C. Hilgers (Mondschein), H. Deiters, W. Abbemma, E. Schönfeld (Weide), H. Steinecke (Genfersee), Ebel (Tirol), L. Kreutzer (Mondschein). — Genrebilder von F. Hoff in Frankfurt, M. Bykowsky (Harmonie, am Klavier), Sondermann (Kind im Fenster), O. Rethel (In der Hütte). — Studien von Böcklin in Rom (Ein Pan, ein Frauenkopf, eine Abendstimmung); Kopie nach Rubens von C. Thill in Dresden; Altarbild von Franz Müller (Christus der Erstandene). — Aquarelle von Emilie Preyer (Früchte).

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird am 28. September ausgegeben.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

28. Sept.



Nr. 20.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

Das Wiener Schubert-Monument

und die

Preiskonkurrenzen.

Wien, im September.

Wer, dessen Herz jemals deutscher Sang erfreut, nähme nicht Antheil an dem löblichen Bemühen unserer musikfrohen Kaiserstadt, einem ihrer gefeiertsten Söhne, dem Fürsten des Liedes, Franz Schubert, ein bleibendes Denkmal der Liebe und Bewunderung zu setzen? Schon vor Jahren wurde der Plan dazu angeregt, von dem letztverstorbenen Vorstand unseres weithin berühmten Männergesangvereins ein erster Beitrag zum Kapital gestiftet, und seitdem durch Konzerte und freiwillige Beiträge die materielle Seite des Unternehmens vollkommen sicher gestellt. Immer aber fehlt zu dessen Verwirklichung noch der letzte, wesentlichste Schritt, die Wahl des Künstlers, dem das Denkmal anzuvertrauen sein wird, und auch die für dieses Frühjahr ausgeschriebene Preiskonkurrenz hat, wie wir soeben erfahren, leider nur ein negatives Resultat gehabt. Die Eigenthümlichkeit der Sachlage und das allgemeine Interesse, das sich in mehrfacher Hinsicht an sie knüpft, veranlassen uns, an dieser Stelle darauf einzugehen. Rekapituliren wir zunächst, was unlängst geschehen ist.

Der Männergesangverein hatte drei Künstler, Kundtmann in Rom, Pilz in Wien und Widnmann in München zum Wettkampf eingeladen*), und ihnen den Entwurf einer Porträtstatue Schubert's als Aufgabe gestellt. Das Publikum sah die drei eingelaufenen Skizzen, — und alsbald war auch das Urtheil über dieselben, mit einer Uebereinstimmung, wie wir sie so nicht oft gefunden, in allen wesentlichen Punkten fertig. Die Jury, welche vor Kurzem zusammentrat, aus Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden bestehend, hatte in dieser Hinsicht ein leichtes Spiel: sie brauchte nur zu fixiren, was in der öffentlichen Meinung bereits mehr oder minder deutlich ausgesprochen vorlag, und wir glauben, ohne offiziell darüber unterrichtet zu sein, kaum zu irren, wenn wir den Spruch für im Wesentlichen identisch mit der Beurtheilung erachten, die ein geistvoller Anwalt der öffentlichen Meinung in der „Neuen freien Presse“ vom 25. Mai d. J. den Skizzen in folgenden Worten angedeihen ließ:

„Widnmann aus München, so heißt es dort, faßte die Sache realistisch an, er wollte ein monumentales Bildniß Schubert's geben. Im Grunde hat er aber bloß seine Unfähigkeit zur Lösung einer solchen Aufgabe dargethan. Vom Bildniß hat sein Entwurf nur das Unfreie, vom Stil nur das Nüchterne. Mit allen Freiheiten der realistischen Behandlungsweise erreicht er keinen einzigen ihrer Vortheile. Die naturalistische Unordnung der Haare, der freistehende Vatermörder, das unverschämt „wie ein Vollmond“ ausgerundete Bäuchlein — Alles ist stückweise aneinander geleimt, durch kein Naturgefühl verbunden. So viel unschöne Einzelnheiten und keine Entschädigung durch einen befriedigenden Gesammteindruck! Selbst der Sockel, dessen Zweck es doch wäre, die Gestalt über das Gemeine emporzuheben, zieht sie in seinem prosaischen Aufbau noch herunter, und der ganze Widnmann'sche Schubert sieht aus wie ein äußerlich wohlkonditionirter Beamter, der sich in nachdenklicher Stellung zwischen Daumen und Zeigefinger eine Prise aufbewahrt, mit der er, sobald ihm der richtige Gedanke gekommen, seine Nase belohnen wird. Mit der Aehnlichkeit des Kopfes ist es nicht weit her; man befrage nur Kupelwieser's vortreffliche Bildnißzeichnung.“

*) Auch an R. Begas in Berlin war eine Aufforderung ergangen, welcher der Künstler jedoch, aus unbekannten Gründen, nicht entsprach.

„Ueber Kundtmann's Skizze läßt sich kaum günstiger urtheilen; nichts an dem Werke verräth das schätzbare Talent, welches die Figuren für die Wiener Schwarzenbergbrücke erfunden. In der an einen Felsen gelehnten, langgestreckten Gestalt, die wie gegen Eintrittsgeld eine Vorstellung in der Genialität giebt, wird Niemand unseren Schubert erkennen. Die gekreuzten Beine sind eine Todsünde gegen den Geist der Plastik."

„Die beiweitem bedeutendste Arbeit ist die Skizze von Vincenz Pilz. Das Postament, staffelweise aufsteigend, und in einem cylinderförmigen Sockel endigend, ist mit dem reinsten Schönheitssinne aufgebaut und wie geschaffen, eine ideale Gestalt zu tragen. Diese selbst nun, im einfachen bügerlichen Kleide, mit einem von der Schulter herabgleitenden Mantel drapirt, macht in ihrer echt plastischen, das Kleine und Kleinliche verschmähenden Haltung einen günstigen Gesammteindruck; auch in dem etwas gesenkten Kopfe ist der Ausdruck des Nachsinnens, des künstlerischen Denkens durchaus geglückt. Im Einzelnen der Durchführung wird man einige Derbheiten bemerken, die Haltung der Arme vielleicht zu gezwungen finden. Wenn sich alle diese Mängel bei der Ausführung beseitigen ließen, so macht uns eine ganz andere Seite diese Skizze bedenklich. Sie hat nämlich wenig von ihrem Gegenstande an sich, sie verhält sich vielmehr gleichgültig, ja fremdartig gegen denselben. Pilz hat keinen Blick in das eigenthümliche Wesen Schubert's gethan, sonst würde von diesem in sein Werk etwas übergeströmt sein. Man könnte an diesem Schubert, wäre er öffentlich aufgestellt, keine rechte Freude haben; denn es ist nicht Ein Zug an ihm, der uns traulich anspricht. Wir kennen kein Lied von dem Manne, der da oben steht."

„Und fragt man uns nun über unsere Meinung in Betreff dieser Skizzen, so ist sie einfach: man soll alle drei unausgeführt lassen."

Auch dieser Schluß ist, wie bestimmt verlautet, in dem Spruche der Jury enthalten. Soweit sind wir also einig, Richter, Kritiker und Volk. Aber noch mehr; die Jury hat sich auch der früher schon im Schooße der für das Denkmal eingesetzten Kommission vereinzelt aufgetauchten und von dem citirten Autor ebenfalls getheilten „ketzerischen Ansicht" angeschlossen, daß von einem Standbilde, von einer Porträtstatue Schubert's gänzlich Umgang zu nehmen sei. Und hiermit scheint sie nun gerade bei den begeistertsten Urhebern und Vertretern des Projektes im Schooße des Männergesangvereins auf lebhaften Widerspruch zu stoßen. Dies ist insofern erklärlich, als in der That gewöhnlich, wenn man von einem Denkmal spricht, eine Statue gemeint ist, man also das Aufgeben derselben leicht einen Verstoß gegen die Intentionen der Gründer des Werkes nennen könnte. Allein diese formellen Bedenken sind federleicht gegen die gewichtigen Gründe, welche jetzt namentlich von Seiten der Jury gegen die Form des Standbildes vorgebracht worden sind. — Hier wurde vor allen Dingen mit Recht hervorgehoben, daß die Ursachen des Mißerfolgs der drei bewährten Künstler weniger in diesen selbst, als vielmehr in der ihnen gestellten Aufgabe einer Porträtstatue zu suchen sei. Die allgemeinen Schwierigkeiten, von einem modernen Menschen ein monumentales Porträtbild zu schaffen, sind offenkundig und zahllose Male hervorgehoben. Sie steigern sich bis zur Unmöglichkeit, wo wie bei Schubert nicht nur der geistige Mensch, mit seinem tief innerlichen, feinbesaiteten Seelenleben, sondern auch die äußere Erscheinung in ihrer charaktervollen unschönen Derbheit sowohl unter sich als mit den Stilgesetzen der Plastik in Konflikt gerathen. Diesen fast wie der edle Sir John ins Breite gegangenen Körper, von dem uns Bauernfeld singt:

Voll war und rund der Bösewicht,
Ein behaglicher Oesterreicher, —

diesen feisten Krauskopf mit den Schlemmerlippen und der bebrillten Stumpfnase, wer will ihn uns bilden in ganzer Figur, wer kann es, ohne dem Geiste der Plastik und ohne seinem eigenen, dem Genius des göttlichen Sängers Eintrag zu thun, der für uns der Inbegriff alles Zarten und Innigen, die Psyche des deutschen Liedes selber ist? Laßt deshalb ab von Eurem Plan, ihr aufrichtigen Verehrer des Meisters, rufen auch wir! Begnügt Euch, was das Porträt betrifft, mit einer Büste Schubert's, mit einer Abbreviatur seiner körperlichen Erscheinung, und gebt dem Künstler, den ihr wählt, auf, in dieser Abbreviatur den Gegensatz, den die Natur auch dort zwischen Geist und Körper noch offen ließ, mit fein beseeltem, stilvollem Griffel auszufüllen. Das ist eine zwar auch noch immer sehr schwierige, aber doch wenigstens mögliche Aufgabe, an deren Lösung sich gewiß manch' deutscher Künstler mit Lust und Liebe machen wird.

Aber damit allein darf es natürlich nicht sein Bewenden haben. Der schöne Wiener Stadtpark, in welchem das Denkmal zu stehen kommen soll, giebt uns das Weitere gleichsam von selbst an die Hand. Wie schön wußten die Alten solche öffentlichen Spaziergänge durch die vereinigte Kraft der Schwesterkünste zu beleben! Sie bauten Exedren, Nischen mit Ruhesitzen, oder Brunnen, von Blumen und Grün umgeben, und versahen sie mit plastischem Schmuck, welcher heitere Bilder der Gegenwart oder ein sinniges Andenken an Verstorbene wachrief und den Künsten ein stets fruchtbares Feld neuer Thätigkeit eröffnete. Eine solche Bereicherung ihrer Darstellungsformen durch neue, wechselnde Gelegenheiten und eine innigere Verbindung mit der Natur könnte unserer heutigen Plastik nur sehr nützlich sein. Die ewigen Mantelfiguren auf kahlen Postamenten, wie sie nachgerade schon jeden Marktplatz einer Provinzstadt „zieren", haben uns wenig Ehre und in unsere Skulptur eine erschreckliche Mono-

tonie gebracht. Der böse Mantel und der kolossale Block des Postaments verschlingen gewöhnlich solche Massen an Material und Arbeit, daß für sonstigen Schmuck durch Reliefs u. s. w. in den meisten Fällen wenig übrig bleibt. Gerade hierauf legen wir aber bei unserm Schubert-Monument das größte Gewicht. Das Relief im Anschluß an die Architektur birgt in dem rhythmischen Wechsel der Gestaltungen, den es zuläßt, gleichsam ein musikalisches Element und ist deshalb vortrefflich geeignet, das Wesen der Lyrik in ihren Beziehungen zum Leben, sei es auf allegorische, sei es auf mehr genrehafte Weise klar und schön auszudrücken.

Schließlich haben wir noch ein besonderes Anliegen. Wir sind nicht nur gegen die Porträtstatue, wir sind auch gegen die Konkurrenz: freilich eine absolute Negation des bisher betretenen Weges, der aber eben durch seine Resultatlosigkeit sich selbst negirt hat. Wir brauchen keine Konkurrenzen, um zum Ziele zu kommen. Dieselben schaden vielmehr und haben uns bereits unsäglich viel mißlungene Kunstwerke und Enttäuschungen geschaffen. Worauf es aber ankommt, ist, daß man das Ziel, was man erreichen kann und will, sich klar mache, bevor man an die Wahl des Künstlers geht. Ist die Natur der Aufgabe und die Art ihrer Lösung einmal nach gründlicher Erwägung richtig präcisirt, dann wird in den meisten Fällen die Wahl des Künstlers auch ohne Konkurrenz möglich sein. Und das halten wir für das Beste.

Korrespondenz.

Karlsruhe, im September.

♂ Verflossenen Monat wurde von den in Arbeit begriffenen Marmorbildwerken des Prof. Steinhäuser, welche für die neue Wasserleitung des Großherzoglichen Schlosses und des begonnenen Bibliothekgebäudes bestimmt sind, die Gruppe „Hermann und Dorothea" im Schloßgarten aufgestellt.

Die Figuren dieser Gruppe sind rechts und links an einem sich hinter ihnen erhebenden Pilasterstein, Hand in Hand durch das Kornfeld schreitend, nach den Worten Göthe's dargestellt: „Also gingen die Zwei entgegen der sinkenden Sonne". Die rasche Bewegung und die bewegten Haare und Gewänder verrathen das Gewitter, welches ihnen naht. Der Künstler wußte herrlich den Moment festzuhalten, in welchem Dorothea schüchtern und doch bereits mit ganzer Hingebung zu dem Jüngling aufschaut, dessen Führung sie sich mit reinem, ahnungsvollem Vertrauen hingiebt. Hermann hält leicht und zwanglos die Rechte seiner eben gefundenen Geliebten, sein schönes Haupt, umwallt von einer Fülle lockigen Haares, sanft nach ihr geneigt, und schreitet sicher den beschwerlichen Pfad. Die Gestaltung der Figuren ist reizend, maßvoll und von schönster Bewegung; der Ausdruck lebendig und innig; die Gewandung zwar modern, etwa der Zeit der Göthe'schen Dichtung entsprechend, aber von so geschmackvoller Anordnung und feiner, naturalistischer Durchbildung, daß die Wirkung dennoch eine ideale, über die Wirklichkeit erhabene bleibt. Der Künstler wußte die Grenze der Bewegung, welche in der Plastik, die ja hauptsächlich mehr Darstellerin der Ruhe ist, gestattet, richtig einzuhalten. Man möchte nur für das auf's Feinste ausgeführte und für die Aufstellung im Freien fast zu zarte Bildwerk eine geschütztere Position und sanftere Umgebung wünschen. Fast ist der grelle Gegensatz des breiten, dunkeln Unterbaues, welcher mehr einem Steinhaufen als einem Hügel ähnlich sieht, gegen den weißen Marmor zu hart. Eine Vermittlung durch einen aus hellem Sandstein bestehenden höhern Fuß, der durch architektonische Linien einen bessern Uebergang von den schroffen Fels- und Steinformen zu den weichen menschlichen Gestalten hergestellt hätte, würde für die ganze Erscheinung wohlthuender sein; und um die schon etwas hoch stehende Gruppe näher zu erhalten, hätte der Steinhügel kleiner gemacht werden können, was wiederum für das Größenverhältniß der Figuren, die zwar lebensgroß, aber in dieser Umgebung doch sehr klein wirken, günstig gewesen wäre. Dies letztere trifft indessen wohl weniger den Bildhauer, da der Plan über die Art der Aufstellung unseres Wissens nicht von vornherein genau bestimmt war.

Die Modelle dieser Bildhauerarbeiten sollen von Steinhäuser in Rom ausgeführt worden sein, woselbst er mit Hülfe seines Sohnes ebenfalls ein Bildhauer-Atelier unterhält.

Von den früheren Abtheilungen unserer permanenten Ausstellung im Kunstverein ist unter den bessern und tüchtigen Leistungen, mit denen sich unsere Berichte nur befassen sollen, noch nachzutragen: „Gewitter auf der See" von Fr. Sturm in Karlsruhe, ein Bild von bedeutender Wirkung, einfach und groß in der Anlage, wahr und schön in der Farbe; wenn es auch in der feinen Durchbildung einem Achenbach'schen Seesturm bei Weitem nachsteht, so ist es doch ein Werk, was dem auf der See heimischen, früher als Matrose dienenden Künstler alle Ehre macht. — Zu gleicher Zeit fand sich noch ein kleines Bild Gude's ausgestellt: „Heimkehr von Fischern", welches eine vorzügliche, sehr brillante Farbenwirkung besitzt; es ist ein glühender, leuchtender Abend. Das Figurenmotiv überwog gegenüber der Landschaft und ist Gude, wie es scheint, durch das Stellen lebender Bilder im vorigen Winter auf dasselbe geführt worden; wenigstens ist das Motiv einem derselben ähnlich. — Ein glückliches, schönes Bildchen war das „Ochsengespann mit Futterwagen" von C. Roux in Karlsruhe, fein in den Farbengegensätzen und von jener delikaten Behandlung und Zeichnung, die Roux's Bilder in der Regel auszeichnen. Es wurde von dem hiesigen Kunstverein angekauft. —

Die spätere Abtheilung, vom Juli und August, brachte

eine „Kieferngruppe" von J. Vollweider in Karlsruhe, welche viel Beifall fand und von dem Kunstverein sofort erworben wurde. Dieselbe ist in der Technik von seinen frühern Bildern etwas verschieden, im Ton einfacher und tiefer, was hauptsächlich durch die mehr lasirende Behandlung der Farbe sich ergab. — J. Thoma in Karlsruhe war mit zwei Landschaften vertreten, die in der Stimmung viel Poetisches haben; besonders die regnerischen Gewitterlüfte zeichnen sich durch Wahrheit des Tons aus; im übrigen sind die Motive von geringerem Interesse. Ein bedeutenderes Genrebild von ihm kam jedoch in der vorhergehenden Abtheilung noch nachträglich zur Ausstellung: „Ein Mädchen, Geflügel fütternd", welches sowohl durch seine stilvolle, charakteristische Zeichnung, als auch tüchtige Farbe und Durchführung Aufmerksamkeit verdient. — Die Bilder von Heinrich Hofmann in Dresden: „Maria Magdalena", „Italienerin" und ein „Hirtenmädchen aus dem Sabinergebirge", besitzen ein wirksames, kräftiges Kolorit und bekunden die Schule des Historienmalers. Von Mannheim wurde eines derselben angekauft. — „Der vermeintliche Einbruch" von Striebel in München ist als Bildmotiv verständlich; zwei Katzen, sich zum Fenster hinaushetzend, haben einen nächtlichen Skandal gemacht, worüber ein Ehepaar beunruhigt die Treppe herunterleuchtet und ängstlich nach der Ursache des Lärmes sieht. Die künstlerische Durchführung des Bildes bietet jedoch nichts Besonderes. — Eine größere „Norwegische Landschaft" von J. Dunte läßt alsbald die solide Landschafterschule Düsseldorfs erkennen; von vorzüglicher Wirkung ist besonders Luft, Gebirge und Wasser; dagegen weniger befriedigend der Vordergrund, welcher theils etwas unruhig in der Anlage, theils hart in den vielen scharfkantigen Formen der Häusergiebel und Steine ist, die überdies durch den kalt-grauen Ton keinen genügenden Gegensatz der Farbe zu dem ausgezeichneten Mittel- und Hintergrunde bilden. — R. Bauer in Weimar bekundet in seiner, in der Anordnung reichen „Frühlingslandschaft" eine bei ihm noch nicht ganz verdaute Richtung seines Meisters Preller. — Der „Waldbach" von Osterroht in Karlsruhe zeigt dagegen in der Farbe viel Frische und Entschiedenheit, sowie eine gesunde Naturanschauung, hat aber dabei auch wieder manches Schroffe und Unvermittelte. — „Der alte Thurm" von H. Dyck in München schien uns nach einer Photographie gemalt zu sein. — Hübsche Landschaftbildchen fanden sich dann noch ausgestellt von Ebel und Fröhlicher in Düsseldorf.

Nekrolog.

Carpenter, William Hookham, Custos des Kupferstichkabinets und der Sammlung von Handzeichnungen des British Museum, starb am 12. Juli a. c. in London. Als Sohn des durch seinen kunstliterarischen Verlag bekannten Buchhändlers James Carpenter im Jahre 1792 in London geboren, fand er in dem Geschäfte des Vaters, in welches er eintrat, vielfache Anregung, sich mit dem Studium der Kunst und ihrer Geschichte zu befassen. Im Jahre 1844 trat er als Kunstschriftsteller mit einem biographischen Werke über Van Dyck auf: „**Pictorial notices of Van Dyck and his contemporaries**", einer tüchtigen Arbeit, die ihm das Amt verschaffte, welches er seit 1845 im British Museum bekleidete. Seine Thätigkeit im Interesse der ihm anvertrauten Sammlungen war eine überaus fruchtbringende, indem der Bestand derselben sich unter seiner Verwaltung um nahezu das Doppelte vermehrt hat. Von den Erwerbungen, die das Britische Museum seiner Vermittelung und seinem Eifer verdankt, sind zu bemerken: die Coningham-Sammlung altitalienischer Kupferstiche, eine Sammlung Rembrandtscher Radirungen aus dem Besitze des Lord Aylesford und des Barons Verstolk, verschiedene Handzeichnungen Michel-Angelo's aus dem Besitze der Nachkommen dieses Meisters, ein Band Handzeichnungen von Giac. Bellini und endlich neuerdings die treffliche Handzeichnung Raffaels aus dem Nachlaß des Dr. Wellesly, eine heilige Familie (Entwurf zu dem in der Nationalgalerie befindlichen Gemälde) darstellend, welche um den Preis von 600 £. erstanden wurde.

Vermischte Kunstnachrichten.

𝔛 **E. Bendemann's Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf** sind seit einiger Zeit vollständig ausgeführt. Die Idee, die dem ganzen Cyklus der sich an drei Wänden unterhalb der Decke in Form eines breiten Bandes hinziehenden Darstellungen zu Grunde liegt, ist, die Bedeutung der Schule für die Zwecke des Lebens zu veranschaulichen, die Schule der Jugend als Pflegerin der Keime hinzustellen, aus denen Wissenschaft und Kunst, Gewerbfleiß und Handel erblühen, und das heranwachsende Geschlecht durch Vorführung der großen Männer, welche in Deutschland auf dem Gebiete des Wissens und Könnens hervorragende Bedeutung gewonnen, zur Nacheiferung anzuspornen. Die den Fenstern gegenüberliegende Hauptwand ist, dem Lehrziel einer Realschule entsprechend, dem Handel und der Industrie sowie der Gesetzlichkeit oder staatlichen Ordnung gewidmet, welche beiden Schutz und friedliches Gedeihen gewährleistet. Das mittlere Feld über dem Haupteingange nimmt demgemäß, als Vertreterin des Rechtsstaates, eine geflügelte Frauengestalt ein, welche sitzend Schwert und Gesetzbuch hält, rechts und links flankirt von den in ganzer Figur stehend dargestellten größten Herrschern Preußens, dem großen Kurfürsten von Brandenburg und dem großen Friedrich. Zu beiden Seiten folgt sodann je ein längliches Feld, oben und unten von einem schmalen Streifen eingefaßt, dessen ornamentale Füllung je drei Medaillons mit den Brustbildern berühmter Größen des Handelsstandes und der Gewerbthätigkeit einschließt. Die auf diese Weise eingerahmten länglichen Bildflächen, welche nach rechts und links wieder mit einer stehenden, die ganze Höhe des bemalten Wandsaumes einnehmenden Porträtfigur abschließen, sind mit Kinderfriesen geschmückt, von denen der zur rechten Seite befindliche die Operationen des Erzförderns, Schmiedens und Gießens zum Gegenstande hat, während links ein befrachtetes Boot dem Landungsplatze zusteuert. Den Fries rechts begrenzt, mit der Figur Friedrichs II. korrespondirend, der berühmte Nationalökonom und Handelspolitiker Beuth, denjenigen auf der linken Seite, mit dem Kurfürsten korrespondirend, der Geograph und Seefahrer M. Behaim. Die Fortsetzung bildet zu beiden Seiten je eine allegorische Figur, über den Seiteneingängen thronend, hier die Industrie, dort die Handelsthätigkeit. Der auf beiden Enden noch übrig bleibende kleine Theil der Wandfläche zeigt eine mit den länglichen Hauptfeldern übereinstimmende Anordnung: die auf dem linken Ende ausgesparte Bildfläche („der Tag erweckt die Kinder und ruft sie zur Thätigkeit auf") ist von Guttenberg und Fugger flankirt, während auf dem rechten Ende („der Traumgott singt die von der Arbeit Ermüdeten in den Schlaf") Thaer und Peter Vischer Platz gefunden. Dieselbe Art der Raumtheilung wiederholt sich an den kürzeren Wänden, von denen die westliche der Kunst,

die östliche der Wissenschaft gewidmet ist. In sinniger Weise schließt sich an den kunstreichen Rothgießer von Nürnberg, der Kunst und Industrie gleichzeitig vertritt, sein Landsmann und Zeitgenosse Albrecht Dürer als Eckfigur der anstoßenden Wand, während gegenüber der nächste Nachbar Guttenberg's, des Vertreters der Presse und des Buchhandels, der Historiker Niebuhr ist. Dürer gegenüber am andern Ende der Westwand steht Cornelius. Die Mitte dieser Wand nimmt die allegorische Gestalt der Dichtkunst ein, flankirt von Schiller und Goethe. Zwischen Dürer und Göthe und zwischen Schiller und Cornelius liegt wieder je ein schmaler oben und unten mit je zwei Medaillons besetzter Bilderfries mit bezüglichen Kindergruppen. Auf der Ostwand ist, Niebuhr gegenüber, Keppler an das andere Ende gestellt, während die in der Mitte thronende Gestalt der Wissenschaft Kopernikus und Leibnitz zu ihren Begleitern hat. Zwei Kinderfriese mit Astronomen, Physikern, Chemikern, Botanikern, Mathematikern, Philosophen u. s. w. füllen die zwischen Kopernikus und Keppler auf der einen Seite und zwischen Leibnitz und Niebuhr auf der andern Seite frei bleibende Wandfläche. Endlich sind die Eckfelder der Fensterwand noch dazu verwendet, um neben Keppler die Brüder Humboldt, neben Cornelius die beiden Hauptmeister der Musik, Mozart und Beethoven, zu je einer Gruppe vereinigt darzustellen. — Sämmtliche statuarische Figuren und Medaillonköpfe sind Grau in Grau gemalt. Die mächtigen allegorischen Frauengestalten in Verbindung mit den charaktervollen Bildnißfiguren wirken in ebenso ernster und feierlicher Weise wie die Kinderfriese einen anmuthigen heiteren Eindruck hervorrufen. Das Kolorit ist mit feinem Sinn für Harmonie und mit weiser Rücksicht auf die architektonische Bedeutung der Wand behandelt, sodaß dem Werke eine wohlthuende Gesammtwirkung nicht abzusprechen ist. — Wie verlautet soll das ganze Werk durch Holzschnitt reproducirt werden; die Erlaubniß zu einer Publikation dieser Art ist dem Xylographen R. Brend'amour in Düsseldorf an maßgebender Stelle ertheilt worden.

S—t. **Albert Baur's Ueberbringung der Leiche Otto's III. nach Deutschland.** Im Münchener Kunstvereine zog kürzlich ein historisches Bild von großen Dimensionen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, nämlich Albert Baur's (Düsseldorf) Ueberbringung der Leiche Otto's III. nach Deutschland; es ist im Auftrage der Verbindung für historische Kunst gemalt. Wir sehen, wie die Leiche des Kaisers von rüstigen Kriegern über die Alpen gebracht wird, und, als bald die heimischen Thäler sich eröffnen, der Zug, von Feinden überfallen, sich blutige Bahn bricht. Der Künstler hat uns keine bloße Paradescene geben wollen, sondern hat die Figuren in lebendige Wechselwirkung gebracht; wir begegnen überall verständlichen Motiven vom tödlich Getroffenen bis zum Leichtverwundeten. Von der Freude des Führers der bereits die deutschen Gefilde erblickt und seine Gefährten darauf hinweist bis zum scheuen Rückzug der Feinde stufen sich die Empfindungen in angemessener Weise ab. Zu tadeln ist übrigens, daß die beiden Gruppen der Kämpfer und der Leichenträger nicht genug verbunden sind, sondern in unangenehmen Linienkontraste mit einander stehen. Die Zeichnung ist manchmal derb naturalistisch oder von flacher Allgemeinheit. Noch weniger Lob verdient die dumpfe, leblose Farbe; sie war es hauptsächlich, welche die oben angeführten Vorzüge in dem Beschauer nicht zu rechter Wirkung kommen ließ.

Tony Robert Fleury hat seine auf dem diesjährigen Salon mit verdientem Beifall aufgenommene Episode aus dem letzten polnischen Aufstande, betitelt „Warschau am 8 April 1861", an den Grafen Branicki für 10,000 Frs. verkauft. Außerdem hat das polnische Nationalkomité in Paris nicht versäumt, dem Künstler eine besondere Ehren- und Dankesbezeugung zu Theil werden zu lassen und hat demselben einen mit Silber beschlagenen Malkasten überreicht. Die darin befindliche Palette trägt die Widmung: A Tony Robert Fleury les Polonais reconnaissants.

* **Aus Neapel** berichtet ein Korrespondent der Augsb. Allg. Ztg. über folgende Veränderungen in der architektonischen Physiognomie der alten Sirenenstadt: Die abscheulichen Baracken, die früher den Zugang zum Museo Borbonico (jetzt Nazionale) verdeckten und entstellten, sind jetzt theilweise zum Besten eines großen neu entstandenen Platzes rasirt, theilweise maskirt durch ein freilich etwas koulissenhaft vorgeschobenes öffentliches Gebäude, dessen Erdgeschoß an Private vermiethet wird. Der „Largo del Castello", den einst die Dante-Statue zieren soll, ist mit jungen Bäumen bepflanzt. Der „Largo di Capella" ist eben vollendet und auf einer ionischen Säule fehlt nur noch — „Der Sieg". Indessen sieht man die Statue im Atelier eines neapolitanischen Bildhauers und jedenfalls ist der „Siegesplatz" schon jetzt einer der architektonisch wohlthuendsten in Neapel. Vor dem Eingange der weltberühmten „Villa Reale" ist ein sehr schöner Gartenplatz entstanden, in dessen Mitte sich nächstens die Statue der schönen Parthenope als Springbrunnen erheben wird.

Ein Todtentanz in Badenweiler. Von W. Lübke ist in der Kirche des durch die Reste eines Römerbades kunstgeschichtlich interessanten Städtchens Badenweiler im Schwarzwalde kürzlich ein Todtentanz entdeckt worden. Der Entdecker hat das in der Thurmhalle befindliche Wandgemälde ganz bloßgelegt und darnach abgezeichnet; auch gelang es ihm die in gothischer Majuskelschrift beigesetzten Sprüche zu entziffern. Wie es scheint, stammt die Malerei aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts und würde darnach wohl das älteste aller noch vorhandenen Todtentanzbilder sein.

Dem Gründer des Kölnischen Museums Richartz soll in seiner Vaterstadt ein Denkmal errichtet werden. Den Auftrag zur Ausführung des Modells hat der Bildhauer Werres übernommen.

Das Hôtel Drouot, das berühmte Pariser Auktionslokal für Kunstgegenstände und Antiquitäten, wird demnächst durch einen Anbau erweitert, da die vorhandenen Räume für den gesteigerten Verkehr nicht mehr ausreichen.

* **In Genf** ist der 1863 begonnene Bau der neuen russischen Kirche kürzlich vollendet. Dieselbe steht auf einem Hügel im Südwesten der Stadt in reizender Lage und ist selbstverständlich im russisch-byzantinischen Stil ausgeführt. Der Grundriß bildet ein völliges Viereck, auf dem sich fünf Kuppeln erheben. Das Innere soll mit Skulpturen und Freskomalereien geziert werden. Die Ausführung der letzteren ist dem Maler Rubio übertragen. Den Plan entwarf nach Ideen der kunstverständigen Großfürstin Marie der Professor Grimm in Petersburg. Die Kosten des Baues wurden durch Sammlungen aufgebracht.

Ein Speisesaal im Schlosse Compiegne wird gegenwärtig mit Malereien geschmückt, welche Jagdscenen darstellen und von dem holländischen Thier- und Landschaftsmaler Martin Kuytenbrouwer ausgeführt werden.

Personal-Nachrichten.

Geheimrath Waagen ist Ende September nach Spanien abgereist, um die Kunstsammlungen des Landes einer kritischen Untersuchung zu unterziehen.

Henri de Gisors, einer der angesehensten Architekten Frankreichs, geb. in Paris 1796, ist am 18. Aug. gestorben.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die preuß. Nationalgalerie soll mit einer oder mehreren Darstellungen aus dem letzten Kriege bereichert werden, zu welchem Ende das Kultusministerium eine Aufforderung zur Einsendung von Skizzen bis zum 1. April 1867 erlassen hat. Auf Grund der am meisten zusagenden Skizzen sollen später die Aufträge auf die auszuführenden Gemälde erfolgen; auch sollen die vorzüglicheren Skizzen prämiirt werden.

* **Die kürzlich eingegangene kais. Porzellanfabrik in Wien** hat ihren gesammten künstlerischen Nachlaß an das österreichische Museum für Kunst und Industrie vererbt. Diese Verlassenschaft hat, abgesehen von der Wichtigkeit eines derartigen Zuwachses, für das neu gegründete Museum auch ein allgemeines Interesse, insofern sie uns zeigen kann, wie trefflich es in früherer Zeit um das Bildungs- und Lehr-Material solcher Anstalten bestellt war. Die Blüthezeit der Wiener Porzellanmanufaktur fällt in die letzten Decennien des vorigen und die ersten dieses Jahrhunderts; und zwar können sich die Leistungen dieser Anstalt aus jener Zeit, von denen ganz besonders im Besitze der Fürstin Dietrichstein in Wien sich eine prachtvolle Auswahl befindet, nicht nur mit allen gleichzeitigen französischen und sächsischen Arbeiten messen, sondern in mancher Beziehung als das Beste bezeichnet werden, was jemals in europäischen Porzellanfabriken gemacht worden ist. Aus jenen Tagen stammt denn auch ein großer Theil des

erwähnten Studienmaterials. Betrachten wir dasselbe näher, so gehört dazu vor Allem eine Auswahl der berühmtesten Antiken, theils in großen Gypsabgüssen, theils in Verkleinerungen. In dem Studium der antiken Plastik erkannte man damals die unveräußerliche Grundlage für alle Kunstbildung, heiße sie wie sie wolle, arbeite sie in Marmor oder in Porzellan. Sammlungen von Gemmenabgüssen, weiß auf blau, in der durch Wedgwood eingeführten Weise behandelt, und von den dazu benützten köstlich gearbeiteten Wachsmodellen von Grassi schließen sich daran. Auch die Renaissance-Plastik ist durch einige wenige Abgüsse vertreten. Zahlreicher sind die Modelle und Probe-Arbeiten im Rococo-Stil und in der antikisirenden Weise Canova's. Auch ein kleines Museum von Arbeiten anderer Fabriken fehlt nicht. Aber das Wichtigste sind die Sammlungen von Stichen, Zeichnungen und Gemälden. Die Kupferstiche, die als Vorlagen für die Figurenmalereien auf den Gefäßen dienten, gehören zwar meistens der manierirten Richtung des vorigen Jahrhunderts an, aber es sind durchweg Meisterarbeiten; man sieht, daß man in der nun einmal beliebten Art wenigstens immer das Beste vor Augen hatte. Unter den Zeichnungen und Malereien sind namentlich die Blumenstudien von Meistern und Schülern der Anstalt merkwürdig. Hier zeigt sich deutlich, daß die Anstalt am Ende des vorigen Jahrhunderts auf ihrem Gipfel stand. Man schloß sich damals in der Blumenmalerei den holländischen Meistern an; erst im Laufe unseres Jahrhunderts trat an die Stelle dieser künstlerischen Behandlung der stillose Naturalismus. Dasselbe gilt von den zahlreichen ornamentalen Blättern der Sammlung. Die vorzüglichsten derselben fallen zwischen die Jahre 1790—1820; sie sind höchst fleißig und sauber ausgeführt, für die Technik des nach ihnen zu bemalenden Porzellans trefflich berechnet und von einem, wenn nicht durchaus tadellosen, so doch einheitlichen künstlerischen Geschmack beherrscht. Wie weit sind wir in allen diesen Punkten hinter jener Zeit zurück! Wir heben nach und nach die meisten derartigen in der vielgeschmähten Zopfzeit gegründeten und gepflegten Staatsanstalten auf, und lassen, was noch besteht, in Systemlosigkeit und mißverstandener Konkurrenz mit den Privatfabriken verkommen.

Dem internationalen Kunstverein in London (International Society of fine arts), einer Aktiengesellschaft, von deren Gründung und Einrichtung bereits früher in diesem Blatte die Rede war, hat sich der „Cercle artistique et littéraire" in Brüssel zu gemeinsamer Wirksamkeit angeschlossen. Zur Förderung der Vereinszwecke soll in Brüssel eine Zeitschrift herausgegeben werden, welche den Titel „Chronique internationale des beaux arts" führen wird. Der internationale Kunstverein hat sich in Deutschland bis jetzt mit folgenden Korporationen in Verbindung gesetzt, in Berlin und Düsseldorf mit den dortigen Künstlervereinen und in Hamburg mit der dort bestehenden Hamburger Kunstgenossenschaft.

Kunstliteratur.

L'Ermitage Imperial: Les tableaux de Raphael decrits par le Baron B. de Koehne. Publication photographique de Ch. Müller et Co. St. Petersburg 1866. Gross Octav.

Unter diesem Titel erscheint von jetzt an eine Veröffentlichung der großen und bisher noch wenig bekannten Kunstschätze des kaiserlichen Museums von Petersburg, was von allen Kunstfreunden in jedem Betracht mit Freuden begrüßt werden muß. Die von Hrn. Müller unmittelbar nach den Bildern genommenen Photographien verdienen von Jedem, welcher mit den Schwierigkeiten dieser Operation bekannt ist, die größte Anerkennung. Sie stehen auf einer Stufe der Vortrefflichkeit mit den Photographien ähnlicher Art von Fierlants in Brüssel. Zunächst ist es ein sehr glücklicher Gedanke die Werke eines Meisters in einem Heft zusammenzuhalten, wie denn dieses vorliegende Heft die vier, in jenem Museum vorhandenen Bilder von Raffael, die Madonna aus dem Hause Alba, die heilige Familie mit dem heiligen Joseph ohne Bart, den heiligen Georg und das wunderschöne, unter dem irrigen Namen des Sannazar bekannte Porträt enthält. Der von dem Baron Koehne nach den besten Quellen mit Einsicht gearbeitete französische Text enthält an der Spitze jedes Hefts eine kurze Angabe über das Leben und die vornehmsten Werke des betreffenden Meisters, so wie eine genaue Beschreibung der einzelnen Bilder und giebt genaue Auskunft über die muthmaßliche Zeit ihrer Entstehung, über ihre früheren Schicksale, wie über die Weise, wie sie in das kaiserliche Museum gelangt sind, insofern darüber irgend eine Kunde vorliegt. Zunächst wird sich ein, die drei vorhandenen Bilder des Leonardo da Vinci enthaltendes Heft anschließen. Auch die vornehmsten antiken Skulpturen und andere kostbare Gegenstände, werden in den Bereich dieser Veröffentlichung gezogen werden. Zwei Umstände aber sind besonders geeignet, dem Werk eine sehr allgemeine Theilnahme zuzuwenden. Einmal der geringe Preis, welcher für die einzelne Photographie nicht mehr als 10 Sgr. beträgt, wobei der lehrreiche und in Druck und Papier sehr elegant ausgestattete Text gar nicht besonders in Rechnung gestellt ist, und die höchst verständige Einrichtung, daß der Käufer nicht verpflichtet ist, das ganze Werk, sondern nach Belieben, einzelne Lieferungen zu nehmen. Für mich persönlich hat das Erscheinen dieser so gelungenen Veröffentlichung der Kunstschätze jenes Museums noch ein ganz besonderes Interesse, da es eine treffliche Illustration meines Werkes über dasselbe giebt, wodurch jeder Besitzer des Buchs in den Stand gesetzt wird, sich zu überzeugen, wie sehr die den darin vorhandenen Kunstschätzen gespendeten, günstigen Kritiken begründet sind. Da für Deutschland die Schröder'sche Buchhandlung (Hermann Kaiser) in Berlin den Verlag übernommen hat, ist das Werk auch bei uns allen Kunstfreunden leicht zugänglich.

G. F. Waagen.

Die Physiologie der Farben, für die Zwecke der Kunstgewerbe auf Anregung der Direktion des kaiserlich österreichischen Museums für Kunst und Industrie bearbeitet von Dr. Ernst Brücke, Professor der Physiologie in Wien. Leipzig 1866. 8⁰.

Theorie der Farbenharmonie und Farbengebung. Ein Lehr- und Handbuch für Maler und alle Diejenigen, welche sich im Gebiete der Farben zu bewegen haben. Von Rudolph Adams, Geschichts- und Bildnißmaler u. s. w. 2 Bände. Band 1. Lief. 1. 2. Berlin 1865. 8⁰.

Harmonie der Farbe! Wie Viele haben über dieses Räthsel gesprochen, Berufene und Unberufene, fast Jeder von anderen Voraussetzungen ausgehend, und was ist gewonnen worden? Ungemein wenig ist es, was als anerkannte Wahrheit gelten kann. Während die Dichtkunst ihre Metrik, die Musik ihren Generalbaß hat, fehlt es der Malerei an jeder Grundlage einer Theorie. Die

Vorschriften, die hin und wieder ertheilt werden, sind widersprechend oder unanwendbar.

Bei alledem ist das Verlangen nach Belehrung auf diesem Felde nicht minder groß als der Eifer und die Anstrengung derer, die sich mit der Lösung des Problems beschäftigt haben. Woran liegt es denn, daß man so wenig sich verständigt? Ist es die Verschiedenheit des Geschmacks? Gewiß nicht. An Klärung der Begriffe, an einer Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Angriffspunkten fehlt es. Die Frage nach den Grundlagen der Farbenharmonie ist keine Frage der Physik und keine Frage der Physiologie. Sie ist eine Frage der Aesthetik. Es handelt sich nicht darum, was Farbe sei und wie das Auge sie empfinde, sondern darum, unter welchen Umständen die Farbe als schön erkannt werde. Aber die Frage kann auch nicht durch philosophische Principien erledigt werden, sondern die Erfahrung allein kann Aufschluß geben. Es ist eine Frage der Psychologie. Goethe hat dieselbe zuerst durch sorgfältige Beobachtungen zu lösen versucht. Aber seine Erklärungsversuche litten unter der Mangelhaftigkeit seiner physikalischen Kenntnisse. Neuerlich haben bewährte Forscher sich zu populärer Belehrung herbeigelassen. Eine der bedeutendsten Leistungen dieser Art ist Brücke's „Physiologie der Farben". Die erste Abtheilung dieses Buches spricht von den Farben und ihrer Entstehung, die zweite von ihrer Zusammenstellung, also von ihrer Harmonie. In dieser zweiten Abtheilung beschränkt Brücke sich darauf, die möglichen Farbenzusammenstellungen durchzugehen und anzuführen, was die Erfahrung über die Verbindungen der Farben lehrt. Denn, sagt er, es sei ihm bis jetzt nicht möglich gewesen, ein allgemeines Gesetz ausfindig zu machen, durch welches alle hierher gehörigen Thatsachen beherrscht würden, und er habe die von anderen aufgestellten Gesetze nicht bewährt gefunden. Durch dieses vorsichtige Verfahren erhalten wir einen Schatz von trefflichen Beobachtungen, aber freilich keine Lösung der ästhetischen Aufgabe. Dennoch können wir das Studium dieses trefflichen Buches, durch dessen Veranlassung sich das österreichische Museum in Wien ein großes Verdienst erworben hat, nicht ernstlich genug empfehlen.

Ob die obengenannte „Theorie" von Adams darin mehr leistet, läßt sich noch nicht beurtheilen, da uns nur erst zwei Lieferungen seiner Schrift vorliegen. Was im §. 72 und den folgenden über Farbenrythmus, Farbenoktaven u. s. w. gesagt ist, hat uns nicht recht verständlich werden wollen. Ueberhaupt kommt in dem Buche viel Unverstandenes und Mißverstandenes vor. In dem ersten Abschnitt z. B. — einem Abriß der Katoptrik, der keine rechte Beziehung zu der eigentlichen Aufgabe hat — wird §. 31 zur Erklärung, daß wir die Gegenstände nicht verkehrt sehen, da doch ein verkehrtes Bild derselben auf der Netzhaut entsteht, gesagt: „Wenn wir an irgend einer Stelle des Körpers berührt werden, ohne daß wir sehen, aus welcher Richtung dies geschieht, so sind wir dennoch keinen Augenblick darüber im Zweifel, ob der Eindruck von oben, unten, rechts oder links kommt (?!); nehmen wir nun an, daß wir an zwei Stellen, etwa mit gekreuzten Stöcken, berührt werden, so haben wir das Verhältniß gekreuzter Lichtstrahlen. Wir fühlen aber recht gut, welcher Eindruck von oben kommt, wenn auch die berührte Stelle sich unterhalb einer anderen befindet, die von unten her getroffen wird. Um wie viel sicherer aber muß das Urtheil für den Gesichtssinn sein." In dem zweiten, „Chromatik" überschriebenen Abschnitt unterscheidet der Verfasser ideale und materielle Farben. Unter den ersteren werden die Farben des Sonnenspektrums verstanden und dabei wird von den physiologischen Farben und Lichterscheinungen gehandelt. Materielle Farben werden die den Körpern eigenthümlichen Farben genannt. „Die idealen Farben, heißt es §. 51, oder farbigen Strahlen sind Theile des weißen Lichts, also selbst Licht, dessen die materiellen Farben erst bedürfen, um sichtbar zu werden." Aber die Farben des Sonnenspektrums sind ebenso wirklich und materiell wie die von einem dunkeln Körper reflektirten Farben, die ebenfalls von der Sonne oder einer andern Lichtquelle erzeugt werden.

Pater Castel, der erste, der ein Gesetz für die Farbenharmonie aufgestellt hat, suchte eine Analogie zwischen der Harmonie der Farben und der der Töne nachzuweisen. Sein Farbenklavier hat bei den Physikern keine Gnade gefunden. Allerdings war sein Versuch nur ein Umhertasten, dem es an einer einigermaßen sicheren Basis fehlte. Allein man sollte doch nicht dagegen einwenden, daß zwischen beiden Arten der Harmonie bedeutende und wesentliche Unterschiede bestehen (Brücke S. 5. 6. Adams S. 98). Niemand hat diese Unterschiede verkannt. Aber Dove sagt (Darstellung der Farbenlehre S. 11): „Bei der Darstellung physischer Erscheinungen bedürfen wir, um sie uns und anderen in ihrem Zusammenhange anschaulich zu machen, bestimmter theoretischer Vorstellungen, durch welche wir das innerhalb eines Gebiets empirisch Gefundene an Phänomene, die in anderen Gebieten uns bereits vertraut sind, anzuknüpfen suchen." Die Vergleichung der beiden Harmonien ist nicht mehr als ein solches Anknüpfen. „In der Wahl dieser Analogien kann ein Mißgriff stattfinden, es kann ein Parallelismus vermuthet werden, wo er nur scheinbar existirt." (Dove a. a. O.) Als aber erkannt worden war, daß die Verschiedenheit der Farben auf dem Unterschiede der Länge und Geschwindigkeit der Lichtwellen beruht, wurde die Vermuthung noch näher gelegt, daß die Farbenharmonie auf der Proportionalität der Schwingungen des Lichtäthers beruhe. Referent hat den Versuch gewagt, zu ermitteln, ob diese Vermuthung durch die Erfahrung bestätigt werden könne, und er glaubt, Manches gefunden zu haben, was dieser Vermuthung das Wort redet (Die bildende Kunst, Göttingen 1858, S. 185 flg.). Adams scheint von diesen Arbeiten keine Kenntniß erhalten zu haben. Brücke dagegen nimmt auf dieselben keine Rücksicht, da er allen Theorien, welche auf eine Vergleichung mit der Musik hinauslaufen, nicht den allergeringsten Werth zugesteht (S. 5). Indessen gestattet der Raum dieser Blätter nicht, hier weiter auf die Sache einzugehen.

Göttingen. **F. W. Unger.**

* **Die neue verbesserte und vermehrte Auflage des „Rembrandt"** von Scheltema mit Noten von W. Bürger, deren Erscheinen unseren Lesern bereits angekündigt, ist uns vor Kurzem zugegangen. Wir brauchen auf den Werth dieser vorzüglichen Monographie, welche das Leben des Meisters bekanntlich zuerst auf wirklich historischen Grundlagen aufgebaut hat, nicht weiter hinzuweisen. Die zweite Auflage ist durch die Resultate sämmtlicher Forschungen über den Meister seit 1858 wesentlich bereichert.

* **Von Bädecker's „Italien"** sind vor Kurzem der zweite und dritte Theil, Mittel- und Unter-Italien umfassend, erschienen. Eine besondere Zierde des zweiten Theiles, dessen größere Hälfte die Beschreibung Roms und seiner Umgebungen

einnimmt, bildet ein Abschnitt: „Zur Kunstgeschichte“ von Professor Dr. Anton Springer in Bonn. Der geistvolle Verfasser bietet hier einen kurzen Ueberblick über die Entwickelung der italienischen Kunst, der natürlich nichts Vollständiges und Abschließendes liefern soll, aber zur Orientirung des gebildeten Wanderers, als eine Anregung zu selbständigem Betrachten und Urtheilen gewiß hochwillkommen sein wird.

Kunsthandel.

ꝟ **Theodor Mintrop in Düsseldorf** ist veranlaßt worden, von seinen Kompositionen 10 Blätter, zu einem Album vereinigt, in photographischer Wiedergabe auf den englischen Kunstmarkt zu bringen, wo er auf ein dankbares Publikum rechnen darf. Zu dieser Publikation sind folgende Kompositionen ausersehen: Der Frühling, die Nacht, Elfenreigen, die Kinderbowle, Amor und Psyche, die Muse der Malerei, eine seiner Madonnen, der Christbaum, Christus am Oelberge und die Einführung einer Seligen in den Himmel.

* **Von Fr. Pecht's** „Lessing-Galerie“ (vgl. Zeitschrift 1866. S. 125) ist eben die zweite Lieferung erschienen, welche den Klosterbruder, die unsern Lesern vorgeführte Gräfin Orsina, ferner den Tempelhern, Recha und Al-Hafi nebst den dazu gehörigen Erläuterungen enthält. Der längere Zwischenraum, der zwischen den beiden ersten Lieferungen lag, erklärt sich durch die Zeitverhältnisse. Die weiteren vier Hefte sollen in kürzeren Pausen folgen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt Nr. 9.
Aus Sachsen (Becks Töpferarbeiten und Paramentenmuster; Serpentinstein). — Besprechungen und Fortsetzungen.

Dioskuren. Nr. 32. 33.
Die akademische Kunstausstellung in Berlin. — Wie ist die preuß. Nationalgalerie am zweckmäßigsten einzurichten und zu verwalten.

Revue de deux mondes. 15. Sept.
Delaborde, La peinture en Italie d'après de nouveaux documens.

Chronique des Arts. No. 154.
Société des amis des arts de Bordeaux. — Necrologie (Gisors, Guizard, Guy).

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Delaborde, Henri. Mélanges sur l'art comtemporain. Paris, Renouard.

Jaquemart, A. Les merveilles de la Céramique. Paris. Hachette & Co.

Henriet, Fr. Le paysagiste aux champs, croquis d'après nature. 12 eaux-fortes par Corot, Daubigny, J. et Léop. Desbrosses etc. Paris, Achille Faure.

Lettres illustrées, sur les artistes et les oeuvres modernes. Salon 1866. Fol. Paris, Cadart & Luquet.

Narrey, Charles. Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas, autobiographie, lettres, journal de voyage, papiers divers, traduit de l'allemand avec des notes et une introduction. Ouvrage orné de 27 gravures. Paris, Renouard.

Berliner Ausstellungskalender.

Lepke's Kunsthandlung. David de Noter: Stillleben. — C. Steffeck: Junge Hunde. — Osw. Achenbach: Italienische Landschaft bei starkem Winde. — F. Kaiser: Zwei Kriegsgenrestücke. — Ed. Hildebrandt: Winterlandschaft.

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung.** Genrebilder: L. Toussaint: Der verliebte Alte. — Landschaften: H. Herzog: Norwegischer Wasserfall. — G. Lange: Landschaft im rheinischen Charakter. — F. Kreutzer: Mondschein, Holländische Kirmes. — Marine von H. Herzog. — Schlachtenbild von A. Northen (Gefecht bei Oversee). — Ein Porträt von Richard Sohn.

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung.** Genrebilder: Rudolf Epp in München: Mutterglück. — Felix Schlesinger in München: Der Schornsteinfeger ist da. — Fräulein Minna Heeren: Ruhende Zigeunerin. — Fräulein Ludwig: Mittag in der Hütte. — R. Dahlen: Post im Schnee. — H. Ewers: Der Mutter Unterricht. — M. v. Beckerath: Raffael und seine Liebe. — E. Wodick: Die kleinen Traubendiebe. — Skizzen von Kindler, Salentin und Lachenwitz (Letzterer 3 militärische). — Architekturbild von C. Springer in Amsterdam. — Karton von H. Lauenstein: Die heilige Cäcilia — Landschaften: A. Keßler: Am Walde. — H. Steinicke: Der Taubensee bei Berchtesgaden. — H. Steinicke: Der Königssee bei Berchtesgaden. — C. Ludwig in München: Badende Knaben im Waldbach. — A. Michelis in Weimar: Thüringische Landschaft, im Hintergrunde die Wartburg. — Marmor-Statue von Julius Bayerle: Die Hoffnung.

Briefkasten.

Herrn **W. H.....g** in Düsseldorf: Mscrpt. nebst Brief erhalten und nach Wien gesandt. Besten Dank für Ihre gute Absicht. Was meine persönliche Meinung anlangt, so ist es die, „das Gekläffe consequent zu ignoriren“. Der Mops, der den Mond anbellt, gewährt außerdem einen sehr erheiternden Anblick — namentlich nachdem er zum Schrecken der Leute die „gothische Löwenhaut“ umgeworfen hat; — wozu ihn in seinem kindischen Eifer stören?

E. A. Seemann.

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird mit Heft XI. der Zeitschrift am 13. October ausgegeben.

Inserate.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang. | Nr. 21.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

12. Oktob. | 1866.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

Korrespondenzen.

Berlin, Ende September.

+ Ich nehme den neulich abgerissenen Faden meiner Besprechung der Karfunkel'schen Ausstellung wieder auf, um ihn heute schnell zu Ende zu spinnen. In einer „Jahrmarktscene" sehen wir Knaus in dem Streben nach Charakteristik bis an die äußersten Grenzen des Erlaubten gehen. Es sind sehr studirte, bezeichnende, aber karrikirte Köpfe. Die Komposition ist bewegt, aber so unklar, daß man schwer des Pudels Kern erräth. Die Nebensachen sind über die Gebühr in der Ausführung vernachlässigt; das Ganze ist farblos in einem schmutzig bräunlichen Tone gehalten. Eine „Kirmeß" gemahnt nur in einigen Figuren an die überbotene Charakteristik jenes Bildes; im übrigen erinnert sie in Formen und Farben an Knaus' Ursprung aus der Düsseldorfer Schule, deren unvortheilhafte Seiten sich herauskehren; rundliche, glatte, gleichgültige Formen und ein weinseliger Duft verhindern den Künstler, hier seine Hauptkraft zu zeigen, die feine Individualisirung und die sichere psychologische Zeichnung, als deren Meister er in der „Taufe", seinem Preisbilde, hier wie überhaupt und vielleicht für immer, erscheint. Die etwas jüngere „Wochenstube" gönnt dem unschönen Naturalismus in zwei alten Kaffeeklatschschwestern und einem zwar sehr wahren, aber nicht gerade liebenswürdigen, sich vor Verlegenheit räkelnden Buben zu breiten Spielraum. Doch hat es viele Feinheiten. Das Uebermaß dieser macht das kleine Kabinetstückchen jüngsten Datums, das seinen Namen trägt, „die Nymphen", bemerkenswerth, aber nicht anziehend. Ich kann es nur als ein Parergon gelten lassen. B. Vautier zeigt sich gleichmäßiger, doch sind alle seine sechs Bilder noch nicht gar alt. „Die verbotenen Früchte", zwei halberwachsene Mädchen in einen, wie es scheint, etwas verfänglichen Leihbibliotheksschmöker vertieft, dürften das am wenigsten gelungene sein. Dagegen ist sein „Haushofmeister" in jeder Beziehung vollendet. „Nach der Schule" (ein Junge einem anderen auflauernd) und „die Mutter kommt!" (ein Liebespärchen, das im gemüthlichen Winkel durch eine die Thür aufstoßende Ziege erschreckt wird), sind jenes so ausdrucksvoll, dieses so liebenswürdig, beide so humoristisch, daß sie mit Recht ihrer Zeit Glanzpunkte unserer Kunstausstellung bildeten, und auch hier lebhafteste Freude und Bewunderung erregen. Die beiden noch vorhandenen Bilder sind die figurenreichsten, die ich von Vautier kenne (seinen „Leichenschmaus im Berner Oberlande" habe ich noch nicht gesehen). Der „Sonntag Nachmittag" ist schon einmal in der Chronik erwähnt, doch glaube ich, daß das Sujet dort nicht richtig bezeichnet, vielmehr ein bestimmtes Spiel dargestellt ist. Für einen Vautier hat dies Bild, scheint mir, zu wenig Reiz. Dagegen kann kaum etwas Vollendeteres gefunden werden, als sein „Antiquitätenhändler im Dorfe". Dieser, der trotz des einfachen Reisehabits den feinen Mann und den feinen Kenner nicht verleugnet, wird neugierig, stupide, pfiffig von den bäuerlichen Nachbarn des anscheinend nicht verständnißlosen Grobschmiedes, mit dem er handelt, begafft. Ein kleiner Junge bietet ihm mit köstlichster Naivität treuherzig ernst sein zerbrochenes Pferdchen an, während die schon halb kindisch gewordene zahnlose Alte für ihn allen Kram und Trödel auf dem Boden zusammengesucht hat, zum Gespött und zur Kurzweil der schönen jungen weiblichen Hausgenossenschaft, der doch schon der Unterschied zwischen einem alten zerstoßenen Heiligenbilde und einem durchlöcherten Theekessel aufgegangen ist. Die Anordnung der so mannigfach individualisirten Figuren ist ganz meisterhaft, die Farbe ohne große Kraft und Tiefe

weich und harmonisch. Das Bild ist, so viel mir bekannt, noch nirgends sonst ausgestellt gewesen, und wäre gewiß werth, daß ein tüchtiger Stecher es einem größeren Publikum zugänglich machte. — Zwei andere Düsseldorfer, H. Salentin und A. Siegert, sind sonst schon durch bedeutendere Arbeiten bekannt geworden. Von letzterem finden wir jetzt auf der Kunstausstellung ein trauliches, fleißiges, anmuthiges Werk: „Willkommene Pause"; der alte, ehrwürdige Herr des Hauses in seinem Lehnsessel ist eingenickt, und die holde, blühende Tochter, die ihm bis da vorgelesen, benutzt die Muße, ein Briefchen zu lesen, daß sie verstohlen aus der Gretchentasche nimmt. Das Bildchen zieht durch natürliche Bewegung, gesunde Empfindung und geschmackvolle Behandlung ungemein an. — Tidemand, dessen Bilder mit norwegischen Motiven ihn in die jetzt zu betrachtende Reihe stellen, hat hier nur eine ganz kleine „Sonntagsandacht", eine alte Frau, die in einem Buche liest, ein Bild, das verdient, genannt zu werden. — Hasenclever's letztes Werk, „Der erste Schulbesuch", wo ein kleiner Knabe, von seinem Vater der Dorfschule zugeführt, als ersten Anblick den in einer Strafexekution begriffenen hageren Schulmeister antrifft, während die übrige Schuljugend alle nur erdenklichen Tollheiten treibt, ist seiner Conception nach von glücklichem Humor eingegeben, aber in den Einzelheiten von jenem gesuchten Wesen nicht frei, das bei Hasenclever auch sonst oft bemerklich war. Die Farbe in ihrem bleiernen Tone und ihren grauschwarzen Schatten paßt schlecht zum Humor.

Ich fasse zum Schluß diejenigen Maler zusammen, die, weil gewöhnlich der Historie in mannigfachen Modifikationen zugewendet, auch im Genre einen gewissen großartigen Stil beibehalten. W. Camphausen's „Schottischer Jäger", der auf einsamer Höhe neben dem erlegten Hirsch den Gefährten das Hornsignal zubläßt, ist ein ziemlich umfangreiches, poesie- und lebenvolles, warm und frisch kolorirtes Bild. — Horace Vernet's „Schlitten", kleine Wiederholung seines berühmten Bildes, ist jetzt kaum im Stande, Enthusiasmus zu erregen, wenngleich es immer trefflich bleibt. — Ungünstiger sind Kaselowsky, und besonders Louis Gallait vertreten. Des ersteren „Mutterliebe" in lebensgroßen Figuren ist zwar schön gezeichnet und gemalt, aber es entbehrt des Liebreizes, den dies Sujet vor allem erfordert. Aus Gallait's „Genrebilde" aber ist es vollends unmöglich sich einen Vers zu machen. Weder ist der Gegenstand verständlich, noch die Erscheinung fesselnd. — Ich komme zu Kaulbach, dessen Namen zwei Zeichnungen tragen. Wegen seiner „Idylle" ordne ich ihn hier ein. Es wird nachgerade schwer, über diese Art keine Satire zu schreiben. Eine Mutter, die im Schatten eines Kornfeldes ihrem Kinde die Brust reicht, das könnte doch gewiß ein sehr anmuthiges Bild abgeben. Aber der großartige Linienzug der „symbolisch historischen" Malerei muß nur nicht hineingetragen werden; die seelen- und geistlosen Schablonenköpfe müssen einander und den Beschauer nicht mit weit aufgerissenen Augen anglotzen; spielende Nebendinge müssen nicht den Gedanken erdrücken; die Scene muß Natur und Wahrheit athmen: in allen diesen Beziehungen lehrt Kaulbach's Idylle, wie man es nicht zu machen hat. Aehnlich verhält es sich mit der Scene aus der Odyssee, „Hermes bei der Kalypso". Es ist eine gemachte, steife, langweilige Figur, dieser von hinten gesehene Götterbote; von dem „herrlichen Dulder Odysseus", der unfern am Gestade sitzt, ganz zu schweigen. Was Kaulbach's unglücklicher Richtung überhaupt Eingang verschafft hat, das besticht auch in diesen Blättern, die Sicherheit und der Fluß der Linienführung, der Stempel untrüglicher Beherrschung des Technischen, dieses Hinwerfen der Komposition, als könnte sie nicht anders sein, während sie doch sehr anders sein sollte und müßte.

In der Landschaft, die ich noch kurz berühren will, muß Bossuet's „Ansicht von Cordova" und eine Landschaft von Lessing hervorgehoben werden. Die Klarheit und Sättigung des Lufttones in jener, die Aussicht in die Ferne am Flußufer hin, die Schärfe und Klarheit der architektonischen Formen im Vordergrunde sind über alles Lob erhaben: man glaubt die Natur selbst in einem ihrer schönsten Momente vor sich zu haben und muß doch zugleich die Kunst der Darstellung bewundern, ohne aber dadurch von dem Gegenstande und seiner Auffassung abgelenkt zu werden. — Lessing schlägt düsterere Töne an. Schweres Gewölk hängt über einem langen, zu beiden Seiten von Bergen begrenzten Thale. Aber schwerer ist die Wolke des Krieges über die gesegneten Fluren hingezogen. Die Wahrheit der landschaftlichen Natur, der Kontrast der Beleuchtung durch zerstreutes Licht gegen das schwärzlich-graue dicke Gewölk ist von einer unglaublichen Großartigkeit und ergreifender Wirkung auf das Gemüth. — Von den übrigen Landschaftsmalern will ich nur noch zwei namhaft machen, die schon der Zahl ihrer ausgestellten Werke nach diesen Vorzug verdienten: Eduard Hildebrandt und Andreas Achenbach. Von jenem erscheinen fast nur ältere Bilder, das poesievolle „Am Weiher", in dessen Weidenstummeln jedoch schon die jetzt bei ihm Sitte gewordene Vernachlässigung fester gediegener Form zu Tage tritt; zwei „Winterlandschaften"; „Am Brienzer See" u. s. w. Zwischen Landschaft und Genre mitten inne steht seine „Morgenfrische mit spielenden Kindern", höchst glücklich in dem kühlen, scharfen Morgenhauch des Strandes, und in der bedeutsam hervortretenden figürlichen Staffage voll Leben und Bewegung, kindlicher Unschuld und graziöser Laune. Auf einem anderen Bilde gesellt sich zum Landschaftlichen die thierische Natur: auf der trefflichen, in dunklem Tone und doch klar gehaltenen „Schottischen Küste mit Pinguinen". Dagegen tritt die outrirte Be-

leuchtung, die sich jetzt auf seinen Bildern auf Kosten aller anderen Vorzüge breit macht, und deren Vorspiel, noch gemäßigt und beherrscht innerhalb der Gränzen des Schönen und Erlaubten, das Bild „Am Marmorameer bei Konstantinopel" vorführt, in zwei kleinen „Tropenlandschaften" grell und abstoßend zu Tage. — In einer Folge von Werken, wie man sie nicht leicht zusammenfindet, steht Andreas Achenbach vor uns. In seinen verschiedenen Richtungen kann man ihn studiren; nur Proben seiner gewaltigen Erfassung der nordischen Natur werden leider vermißt. Vor allen anderen hebt sich durch grandiose Kraft das ehemals schon viel bewunderte „Bollwerk von Ostende bei Sturm" heraus. Die „Neumühle bei Vereleben", eines seiner jüngsten Werke, spricht durch mildere Reize, aber eine gleich große Kraft der Behandlung an. — Wie hoch die landschaftliche Kunst Achenbach's steht, konnte besonders recht klar erkannt werden, als jetzt seit Kurzem ein kostbarer Hobbema aus dem Besitze des Königs in die Sammlung eintrat und zur Vergleichung aufforderte. — Dagegen konnten zehn weibliche Bildnisse von Antoine Pesne, Mitglieder und Anverwandte des preußischen Hofes vor hundert Jahren, kein recht lebendiges Interesse erregen. Die Manier der damaligen Kunst widerstrebt unserem Geschmacke.

Wenn Ihr Berliner Berichterstatter heute unter dem noch frischen Eindrucke des Triumpheinzuges unserer Armee schreibt, so werden Sie es ihm nicht verargen, wenn er mit einigen Worten der Einzugsfeierlichkeiten gedenkt. Nicht als wollte ich die genugsam beschriebenen Vorgänge noch einmal erzählen; ich will nur auf die artistische Seite der Ausschmückung unserer Linden, der via **triumphalis**, wie sie jetzt gewöhnlich bezeichnet werden, einen flüchtigen Blick werfen. Bekanntlich hat man den sehr beifallswerthen Gedanken gehabt, die gesammte Angelegenheit der einheitlichen Leitung einer tüchtigen künstlerischen Kraft anzuvertrauen, und die Personen, welche mit dem Auftrage betraut worden sind, haben sich des Vertrauens vollkommen würdig gezeigt. Der Stadtbaurath Meyer hat den Plan entworfen und ihn nach gemeinschaftlicher Durcharbeitung dem Oberhofbaurath Strack, dem Professor Adler und dem Professor Gropius in seinen einzelnen Theilen zur Ausführung übertragen. Auch die bildende Kunst ist in Viktorien, Friedensengeln, Siegessäulen, Waffentrophäen, den Statuen der brandenburgisch-preußischen Regenten aus dem Hause Hohenzollern und endlich einer 25 Fuß hohen Borussia schaffend thätig gewesen, und unsere Künstler, ältere wie jüngere, haben sich ihrer Aufträge trotz der nöthigen Schnelligkeit sehr gut entledigt. Nur einen Mißklang konnte man bemerken, hervorgerufen durch unsere Principlosigkeit in Bezug auf die Anwendung der Farbe. Denn während die architektonischen Gerüste in reichem Schmuck der bunten Fahnen und Draperien prangten, erhoben sich die weißen Statuen spukhaft aus ihrer heiter glänzenden Umgebung, und eine spärlich und schüchtern auftretende Vergoldung machte den Kontrast nur noch empfindlicher. Ich bin kein Schwärmer für die Polychromie in der Architektur und noch weniger in der Plastik. Aber wie man in jener naturgemäß darauf geführt wird, wo man zu den ältesten Motiven, denen eine unleugbar vorhanden gewesene polychrome monumentale Kunst ihren Ursprung verdankt, zurückgreifen und einen schnell aufgerichteten Strukturkern mit Stoffen verkleiden muß, so hätte man bei den auf ganz ursprüngliche Art und Weise hergestellten plastischen Werken sich vor ähnlichen Konsequenzen nicht scheuen und auch ihnen ein farbiges Gewand leihen sollen. Es wäre hier gerade eine schöne Gelegenheit gewesen, einen Versuch im Großen damit zu machen; und ich bin der Ueberzeugung, eine solche natürlich lebendige Plastik würde sich glänzend bewährt haben, ihre Gestalten würden viel vertraulicher und bekannter in den Kreis der Festesfreude hinabgestiegen sein. — Auch bei unserer glänzenden Illumination hat sich vielfach neben der Schablone ein wahrhaft künstlerischer Sinn, fein gebildeter Geschmack, sinnige Anordnung und schwunghafte Phantasie bethätigt. Durch die Vereinigung aller dieser Eigenschaften in hohem Grade zeichnete sich vor allen die Illumination an der Einfahrt des Potsdamer Bahnhofes aus.

Die bei Sachse ausgestellten französischen und belgischen Bilder nehmen auch neben der Ausstellung ein Interesse in Anspruch. De Keyser's „Gottfried von Bouillon, seine Waffen weihend," lebensgroße Einzelfigur mit Beleuchtungseffekt, wirkt trotzdem großartig und ansprechend, auch erregt die Technik Aufmerksamkeit. — Fr. Biard hat mit seinen zwei Bildern „Das Fest des höchsten Wesens auf dem Revolutionsplatze zu Paris" und „ein ländliches Fest" keine weißen Steine in die Urne seines Ruhmes gelegt. Der Kern des ersteren ist unmalerisch, das Bild von dem spießbürgerlichen Pathos der Revolutionszeit nur in allzu großer Wahrheit und Trockenheit erfüllt. Das letztere Bild hätte dem gemüthlichen Humor auch in den Köpfen mehr Recht lassen sollen; es ist eine Gesellschaft zum fürchten, besonders in ihrer unheimlichen Färbung. — Unter den kleinen trefflichen Genrebildern, von denen ein feines Kabinetstückchen von Madou, „Im Park" und eine überaus delikate Malerei von Willems, „der Musikunterricht", besonders erwähnt sein mögen, tritt uns in Toulemouche's „Erstem Zusammenkommen" eine originelle Leistung entgegen. Der Effekt beruht auf der Art, wie die beiden jungen Leute einander stumm und verlegen gegenübersitzen, unfähig durch das erste Wort sich aus der peinlichen Situation zu befreien. Der glatt gebügelte Leibrock und Hut des jungen Mannes haben sich der besonderen Vorliebe des Künstlers zu erfreuen gehabt. Das Bildchen versucht, wie weit es gelingen konnte, einen

durchaus unmalerischen Gegenstand, wohl verstanden mit absichtlicher Betonung seiner unmalerischen Seiten, malerisch zu behandeln. Dadurch wird das kleine Werk zur Ironie und Satire gestempelt, und es fragt sich, ob Mittel und Zweck zu einander stimmen. Mir kommt es vor, als gehörte dergleichen der Illustration. — Zwei Landschaften, die eine von Otto Weber, die andere von Lamorinière veranlassen mich noch zu einigen Bemerkungen. Beide haben es im Naturalismus so weit wie möglich getrieben, mit dem Unterschiede nur, daß der erstere seinen Gegenstand ohne Wahl und Beschränkung aufgenommen hat und dabei an einen ganz unkünstlerischen Vorwurf ohne Reiz und ohne Einheit gerathen ist, den er mit Entäußerung jedes verbessernden Kunstmittels mit Pinselfertigkeit abgebildet hat. Der zweite dagegen ist in der Auswahl seines Motives glücklicher gewesen, und obgleich auch bei ihm die natürlichen Farben der Dinge unvermittelt und unveredelt gegen einander treten, sind doch manche Theile höchst anziehend und selbst bildmäßig geworden. Es ist mit dem Naturalismus immer eine bedenkliche Sache, wenn nicht der Geschmack des Künstlers in jedem Augenblicke über dem Werke sorgsam wacht, und wenn die ganz verwerfliche Ansicht Platz greift, was wahr ist, sei auch schön.

Ueber die Kunstausstellung hat die vorige Nummer der Zeitschrift bereits berichtet. Es war natürlich, daß der Berichterstatter unter den ersten Eindrücken manche preiswürdigen Werke übersehen hat, von denen ich mir demnächst einige nachzutragen erlauben werde.

München, Ende September.

S - t. Nun der Krieg vorbei ist, beginnt man auch wieder der holden Musen zu gedenken, und manche verschobene Unternehmung findet jetzt ihre Erledigung, so daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn sich innerhalb weniger Wochen verhältnißmäßig vieles zusammendrängt. So haben wir auf dem Gebiete der Plastik die am 19. September erfolgte Enthüllung des von K. Knoll modellirten neuen Fischbrunnens zu verzeichnen, die bereits am Ludwigstage hatte stattfinden sollen. Daß der Münchener sich vor Freude kaum zu finden weiß, verdenken wir ihm nicht; ist doch nun einmal der Anfang gemacht, auch dem lebendigen, ewig beweglichen Element des Wassers seine ästhetische Berechtigung zu verschaffen, und es wäre ungerecht von uns, wollten wir auf den ersten Anlauf alles geleistet finden. Aber unsere Bedenken glauben wir nicht verschweigen zu dürfen, um so weniger, als wir gerade in Kardinalpunkten der Plastik von dem Künstler divergiren. Das Ganze baut sich folgendermaßen auf. Am untersten Theile des Postamentes, das von einem nicht sehr großen Becken eingeschlossen wird, deuten allegorische Reliefsiguren das Unterliegen der Pest an; sie tragen zwei muschelförmige Wasserbecken an deren einem zwei Täubchen sich schnäbeln, während in das andere zwei aus der offenen Kufe entkommene Fischlein sich zu flüchten im Begriff sind. Darüber sitzen auf rundem, rings umgehendem Vorsprunge vier Fleischerburschen, welche sich nach der Sitte des Metzgersprunges mit Wasser begießen; über ihnen spielen vier Kinder als Musikanten unter den mit Schnee bedeckten Tannenzweigen, von welchen vier Schilder herabhängen, eines mit dem Münchener Stadtwappen, die drei andern mit den Inschriften: „Errichtet von der Stadt München"; „Erfunden und ausgeführt von Konrad Knoll 1864"; „In Erz gegossen von F. von Miller 1866"; das Postament endlich krönt ein den Trinkspruch ausbringender Altgeselle. — Das Werk scheint uns unangenehm zwischen strenger Stilistik und naturalistischer Ungebundenheit zu schwanken; die sich beschüttenden Metzgerburschen sind, wie sie dargestellt sind, ganz und gar unplastisch und fügen sich nicht der Architektonik der Säule; und dann die schneeigen Tannenzweige! da sieht man natürlich weder das Grün der Nadeln, noch das Weiße des Schnees, ja sie sind, wie es auch gar nicht anders sein konnte, dunkler gehalten als die Bronzefarbe des Postamentes. Eine solche Einfügung der Pflanzenornamente ist nur dann zu gestatten, wenn sie weit entfernt von allem Naturalismus den baulichen Formen dienstbar sind und zeigen, wie aus dem unorganischen Gestein ein bewegtes Leben entsprießt; aber hier sind sie nur äußerlich angesetzt, es ist eben blos ein Einfall des Künstlers, der von Manchem beklatscht wird, aber mit der wahren Kunst sicherlich nichts zu thun. Zum Ueberfluß erscheint uns noch die Gliederung nicht unergisch genug durchgeführt und von unschönen Verhältnissen. Aber dennoch haben wir uns an dem Werke gefreut und wir wünschen nur, daß die Stadt fortfahren möge, die Wichtigkeit eines monumentalen Brunnenbaues zu beherzigen.

In Betreff des nothwendigen Hintergrundes zum Fischbrunnen, nämlich des Rathhauses ist nun endlich eine Entscheidung gekommen. Da der Magistrat sämmtliche Grundpläne perhorrescirte, so hat er dem Ingenieur Zenetti den Auftrag gegeben einen neuen anzufertigen: ob dieser auch die Façade dazu machen wird, können wir zur Stunde nicht angeben, doch glauben wir nicht, daß eine andere Entscheidung möglich ist. Soviel ist übrigens gewiß, hätte man ahnen können, daß so die Konkurrenz ablaufen werde, dann hätte man noch eine schöne Summe Geldes in der Tasche.

Am 7. September fand die Grundsteinlegung der neuen Giesinger Pfarrkirche statt. Sie soll in gothischem Stile nach den Plänen des Ingenieurs Dollmann erbaut werden; Näheres darüber hoffen wir in einer folgenden Korrespondenz zu bringen. Doch ist bei all dem Neuen auch die ehrwürdige Kathedrale nicht vergessen worden: vor ihrer Front hat man die Häuser weggeräumt, so daß

man nun einen angemesseneren Blick des zwar derben, doch gewaltigen Baues genießt. Auch das Innere wird eine Bereicherung erhalten, nämlich in dem neuen St. Nepomukaltar, den die Innung der Floßmeister gestiftet. Der Bildhauer Niessen hat ihn angefertigt und gegenwärtig ist man beschäftigt, ihm durch Anlegung eines Farbengewandes die nöthige mittelalterliche Weihe zu ertheilen. Sie sehen, wie sich einträchtig das Neue mit dem Alten verbindet.

Cassel, Anfangs Oktober.

M-r. Die schwere Zugänglichkeit unserer Kunstsammlungen, Schlösser u. s. w. hat unter der preußischen Verwaltung sofort ihre Endschaft erreicht. Die Bildergalerie ist täglich, das Museum an bestimmten Tagen dem Publikum frei geöffnet. Die Galerie ist an bedeutenden, ja ausgezeichneten und sehr seltenen Werken viel reicher, als es nach der geringen Berücksichtigung, die ihr in den Kunsthandbüchern zu Theil wird, scheinen sollte. Freilich liegt in diesen die Absicht vor, das leicht erreichbare Material anzuführen, und zu diesem konnte man bisher allerdings die Schätze der kurfürstlichen Sammlungen nicht zählen. Jetzt aber werden sie in das Leben eingeführt, und bei der seltenen Erhaltung, deren sich fast alle Gemälde erfreuen, und bei der Masse des nicht nur künstlerisch und historisch Interessanten, sondern auch unmittelbar Ansprechenden und Erfreuenden werden sie bald eine starke Anziehungskraft zu üben beginnen, namentlich, wenn, was bereits im Werke, die seit lange auf den verschiedenen kurfürstlichen Schlössern zerstreuten Bilder mit dem Hauptstamm der Sammlung im Schlosse Bellevue werden vereinigt sein. Denn ein großer Theil der noch in dem neuesten, in der Nummernfolge schon sehr lückenhaften Kataloge aufgeführten Gemälde wird in den Räumen der Galerie vergebens gesucht, so daß sich zur Zeit nur etwa gegen 800 Tafeln dort befinden mögen. Leider ist auch das Lokal so ungünstig (jeder Saal hat mehrere Fenster, und manche Bilder haben sogar zwischen diesen Platz finden müssen), daß viele Bilder gar nicht recht gewürdigt werden können. Sehr fühlbar ist auch der Mangel eines wissenschaftlich geordneten Kataloges, dessen Abfassung allerdings eine neue Nummerirung vorangehen müßte.

Eine in der Kunstwelt gewiß mit allseitiger Freude begrüßte Thatsache ist es, daß dem hiesigen Buchhändler Theodor Kay (J. C. Krieger'sche Buchhandlung), demselben, der auch die Raffaelgalerie in Photographien nach Zeichnungen von Koch herauszugeben begonnen hat, die Erlaubniß ertheilt ist, eine große Anzahl von Gemälden der Galerie photographiren zu lassen. Die Photographien werden von G. Schauer aus Berlin mit größter Sorgfalt angefertigt, und was ich davon gesehen habe, ist recht gelungen und verspricht eine schöne Bereicherung unseres Reproduktionenvorrathes abzugeben.

Seit Kurzem sind hier die Aquarellen von Karl Werner ausgestellt, und finden verdiente Aufmerksamkeit und Bewunderung.

Aus Tirol.

? Die Kriegsereignisse wirkten auch bei uns lähmend auf die Kunstthätigkeit, nur G. Mader, dessen Kartons für die Fresken der Kirche von Brunecken zu Wien Aufsehen erregt, und A. Plattner fanden auf dem Friedhof Beschäftigung. Jener malte ein kleines Fresko: der Abschied Mariä; die Figuren sind fast zu schlank, die Ausführung sehr sauber. Plattner hat zwei Fresken vollendet. Auf dem einen erblicken wir zu oberst die heilige Dreifaltigkeit, Gott Vater hält das Kreuz mit Christus; rechts und links Maria und Joseph. Zu den Füßen der Himmelsjungfrau kniet als Vertreter der Kirche der Pabst mit erhobenem Opferkelch; sie weist ihn auf das Kreuz. Auf dem Gewölbe des Gefängnisses sitzt ernst der rächende Engel mit dem Schwerte. Eingeschlossen sind drei arme Seelen in den Gluten des Fegfeuers; das grüne Röckchen, in welches Plattner, der modernen Pruderie zu Liebe, eine derselben steckte, hätten wir ihm gern geschenkt. Das Bild ist symbolisch. Das zweite Gemälde zeigt uns den auferstandenen Christus, zu dessen Füßen Maria freudig bewegt niedersinkt. Beide Fresken sind tüchtig komponirt und gut durchgeführt, wie denn Plattner, welcher den großen Traditionen von Cornelius folgt, als Kirchenmaler alles Lob verdient.

Auch das Museum hat eine Erwerbung gemacht; leider sind die Freunde der Kunst nicht ganz damit einverstanden. Es wurde nämlich um 2200 Fl. das Bild von Blaas: „Der Raub der venetianischen Bräute" angekauft, welches Sie vielleicht kennen; wenigstens wurde es durch halb Europa auf alle Ausstellungen geschickt, ohne gerade Bewunderung zu ärnten, obwohl ihm manche Verdienste nicht abzusprechen sind. Blaas ist allerdings ein Tiroler, dagegen darf sich aber sein Bild noch lange nicht neben die Perlen der Tschage'schen Galerie, aus deren Fond es gekauft wurde, stellen. Die Summe ist freilich nicht sehr groß, aber dennoch groß genug, um vielleicht etwas von Genelli oder aus dem Nachlasse Rahls zu erwerben — Künstlern im vollsten Sinne des Wortes, nicht bloßen Akademikern.

Schwerin, Anfang Oktober.

L. Sie wünschen Bericht über die hiesigen Neubauten, sowie über die sonstigen Vorgänge in unserem Kunstleben.

Wie in allen Verhältnissen trat auch bei den staatlichen Bauten unserer Residenz beim Herannahen der kriegerischen Zeit eine merkliche Stockung ein, welche um so fühlbarer wurde, als während des ungewöhnlich ge-

linden Winters mit großer Regsamkeit fortgearbeitet war. Unsere Paulskirche, deren Bau nach dem Entwurfe des Baumeisters Krüger und unter dessen Leitung im gothischen Stil und in Rohbau ausgeführt wird, war im Frühjahr dieses Jahres im Schiff bis zur Aufnahme des Dachstuhls vollendet, während der Thurm etwa bis zur Höhe des letzteren geführt ist. Auch sind bereits am Nord- und Südportal der Ausputz im Rohbau und die Verzierungen mittelst glasirter Ziegel vollendet. Ueber dem Südportal hat auch schon ein Rundrelief — Brustbild Christi — seine Stelle gefunden. Wir wollen nur wünschen, daß nach der wieder aufgenommenen Arbeit das Schiff noch vor Anbruch des Winters unter Dach gebracht werde, und der energischen Thätigkeit unseres verdienten Kirchenbaumeisters keine Hindernisse wieder in den Weg treten möchten, um für die nächsten Jahre ein rüstiges Fortschreiten des Bauwerks möglich zu machen und diese Zierde unserer Residenz einer baldigen Vollendung entgegenzuführen.

Unser im December vorigen Jahres durch einen Brand im Innern vollständig zerstörtes Regierungsgebäude wird mit vollen Kräften wieder hergestellt. Die nur an den Gesimsen stellenweise beschädigten Außenmauern blieben unberührt, und nur die auf den Ecken und in der Mitte der langen Seitenfronten aufgestellt gewesenen Figuren sind mit Hülfe starker Balkengerüste abgehoben, um theils restaurirt, theils durch neue ersetzt zu werden. Ebenso wurde die theilweise Abnahme der Säulenhalle in der Vorderfront nothwendig, weil dieselbe besonders von der Glut des Feuers zu leiden gehabt hatte, und weil die hohlen Säulen die neue Bedachung nicht zu tragen im Stande sind. Der innere Ausbau soll in Eisen und gewölbtem Mauerwerk geschehen und die Verbindung der Stockwerke durch eiserne, resp. steinerne Treppen hergestellt werden. Nach Vollendung dieser Restauration bleibt der frühere antike Charakter des Gebäudes unversehrt, was wir nur freudig begrüßen können, da das nach einem Schinkel'schen Plan erbaute Regierungsgebäude vor dieser Katastrophe jedenfalls zu den schönsten Monumenten unserer Stadt gehört hat.

Von weiteren öffentlichen Bauten haben wir noch des großen Militär Lazareths zu erwähnen, welches im Frühjahr, als sein Bau ebenfalls sistirt wurde, im Ganzen bis zum ersten Stock gediehen war. Dasselbe hat außerhalb der Stadt, in der Nähe der Hagenower Eisenbahn eine außerordentlich zweckmäßige Stelle erhalten. Es wird aus einem Mittelbau und zwei Flügeln bestehen und in Rohbau aufgeführt und zeigt sich nach seinem Entwurf, welcher wie die Leitung des Baues unserem tüchtigen Militärbaumeister Wachenhusen angehören, den Raumverhältnissen wie allen sonstigen Anforderungen, die an derartige Baulichkeiten zu stellen sind, vollkommen entsprechend.

Als letztes, erst im Frühjahr d. J. begonnenes Bau-Unternehmen wären die Veränderungen und Ausbesserungen, welche im Innern unseres Domes vorgenommen werden sollen, zu nennen. Zunächst soll im ganzen Innern der bisherige weiße Putz entfernt und die Pfeiler und Rippen im Rohbau ausgeführt werden. Für die Gewölbedecken sind sodann verschiedene Vorschläge gemacht worden, welche an mehreren Stellen versucht werden sollen. Als erster Versuch war eine Ausführung mit goldenen Sternen auf blauem Grunde beliebt, welche jedoch ihrer zu bunten unruhigen Natur wegen verworfen wurde. Zu welchem Ende diese Frage gelangen wird, sind wir zu berichten außer Stande. Die weiteren Veränderungen werden in der Verlegung der Kanzel und einiger Chöre bestehen, was in Hinsicht auf Akustik und gefälligeres Aussehen nicht unvortheilhaft sein wird. Endlich liegt es noch im Plan, die sogenannte Blutskapelle, unsere bereits ganz besetzte Fürstengruft, zu erweitern.

Ebenso schwer wie auf den durch materielle Ausfälle ins Stocken gerathenen Bauten lastete der Druck der jüngst vergangenen Zeit auf unseren Künstlerkreisen; ich kann Ihnen nicht einmal von Bestellungen aus dem Gebiete der unter gegenwärtigen Verhältnissen besonders florirenden Schlachtenmalerei berichten, da unser geistvoller und in diesem Fache vielgewandter Schloepke unsere Truppen, welchen kaum vergönnt war, thätig mit einzugreifen, diesmal nicht wie in früheren Feldzügen begleitet hat.

Der tüchtige Glasmaler Gillmeister fährt fort, die Kirchen unseres Landes mit den Erzeugnissen seiner Kunst zu schmücken. Ich nenne darunter die zum Theil musivisch behandelten Fenster in der Nikolaikirche zu Schwerin und in mehreren unserer wohldotirten Klosterkirchen.

Nekrolog.

* **L'Allemand,** Fritz, einer der trefflichsten österreichischen Schlachtenmaler, ist am 20. September zu Wien im 55. Lebensjahre an der Cholera gestorben. Obwohl kein geborener Oesterreicher, sondern aus Hanau und ursprünglich wohl aus einer französischen Familie stammend, gehörte er dennoch, wie so viele Eingewanderte, dem Kaiserstaat mit voller Seele an und widmete auch seine Kunst fast ausschließlich der Verherrlichung des österreichischen Kriegsruhmes. L'Allemand zählt durchaus zur modernen realistischen Schule und zwar noch entschiedener als sein ebenfalls aus Hanau nach Wien eingewanderter Landsmann Peter Krafft, dessen Einfluß für die meisten jüngeren österreichischen Schlachtenmaler bestimmend geworden ist. Wir nennen von seinen früheren Werken das in der Galerie des Belvedere befindliche „Gefecht bei Znaim" (10. Juli 1809), von seinen späteren die verschiedenen Darstellungen aus dem Feldzuge Radetzky's von 1849 und den letzten Kämpfen in Schleswig Holstein. Auch mit militärischen Ceremonienbildern wurde der Künstler vom jetzigen Kaiser, der ihn sehr protegirte, bisweilen betraut. Hierzu gehört die große Darstellung des

Banketts im Schlosse von Schönbrunn bei der hundertjährigen Stiftungsfeier des Theresienordens. L'Allemand wußte selbst in diesen undankbaren Aufgaben die Vorzüge seiner Kunst, nämlich eine anspruchslose Wahrheit und Natürlichkeit, zur Geltung zu bringen. Dabei war er freilich kein eigentlicher Kolorist. Seiner Farbe ging der tiefere, seelische Reiz ab. Er ersetzte diesen Mangel jedoch in den meisten Fällen durch das Ungeschminkte und Charakteristische der Darstellung, und ward wenigstens nie unwahr und unlebendig. Der Rath der Wiener Akademie wählte ihn gleich bei der ersten Wahl nach der jüngsten Reorganisation dieses Instituts zu seinem Mitgliede. Die Wiener Künstlerschaft hat an ihm einen ihrer liebenswürdigsten, im Leben wie in der Kunst bis an's Ende bewährten Vertreter verloren.

Vermischte Kunstnachrichten.

Karl Moßdorf, ein Schüler von M. Schwind und Mitarbeiter dieses Meisters bei Ausführung der Wartburgfresken, hat von dem Herzog von Altenburg den Auftrag erhalten in dem neuen Saalbau des Schlosses zu Altenburg einen Cyklus von Gemälden al fresco auszuführen, welche die Sage von der Psyche behandeln sollen.

Die Chromo-Photographie. Bei aller Raschheit, mit welcher die Photographie in den letzten Jahren sich entwickelte und ihr Gebiet erweiterte, hat doch die photographische Herstellung der Gegenstände in ihren natürlichen Farben noch nicht oder doch nur in ganz beschränkter Weise gelingen wollen. Immer noch muß man sich mit Surrogaten behelfen und, wo es sich um farbige Photographien handelt, die Kunst des Malers in Anspruch nehmen. Man begnügte sich jedoch dabei neuerdings nicht mit der einfachen Malerei, sondern suchte auf mechanischem Wege durch Glasplatten, welche über und unter das hierzu noch besonders präparirte Bild gelegt werden, die Wirkung der Farbe zu steigern. Proben dieses unter der Bezeichnung „Chromophotographie" bekannt gewordenen Verfahrens sahen wir in diesen Tagen von ganz besonderer Schönheit in dem Atelier des Hofphotographen Hans Hanfstängl in Dresden. Derselbe ist als Porträtist, wie nicht minder durch seine Reproduktionen von Kunstwerken rühmlich bekannt, und, bei dem künstlerischen Standpunkt, von dem aus Hanfstängl die Photographie behandelt, hat er auch auf chromophotographischem Gebiete noch ganz andere Resultate erzielt, als die sind, welche uns in so manchen Schaufenstern von diesem neuen Verfahren erzählen. Die Hanfstängl'schen Chromophotographien, welche wir sahen, waren Nachbildungen von Meisterwerken der Dresdner Gemäldegalerie. Ihr Hauptvorzug bestand in einem sehr durchgebildeten Kolorit, das dem Charakter des Originals sorgfältig nachgeht und zugleich auf eine geschickte Künstlerhand deutet. Mittels der obenerwähnten Glasplatten wird die Leuchtkraft der Farbe ungewöhnlich gesteigert, Klarheit und saftige Tiefe der Schalten wie ein sanftes Ueberleiten, Verschmelzen und Durchscheinen der Töne erzielt, was in seiner Totalwirkung einen recht lebenswarmen Eindruck macht. Letzteres gilt namentlich der Karnation gegenüber, wo die Modellirung einen besondern Reiz erhält. Die Gestalt löst sich als Ganzes in vollem Schein von der Fläche, und ebenso erscheint die Figuration der einzelnen Glieder ausgerundet, kräftig abgestoßen und doch wieder weich verbunden. Die Bilder, welche an Porzellan- und Emailmalerei erinnern, werden als wirkungsvolle Zimmerdekorationen sicher schnell ein großes Publikum finden.

Personal-Nachrichten.

Der Landschaftsmaler Professor F. Bellermann wurde zum Lehrer an der Landschaftsklasse der Berliner Akademie der bildenden Künste ernannt.

Dr. **S. Barach**, Privatdocent der Philosophie an der Wiener Universität, wurde mit dem Lehramte der Aesthetik am dortigen Polytechnikum betraut.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Der Bericht über die neunte allgemeine deutsche Künstlerversammlung in Kiel 1865 von Dr. O. von Schorn ist so eben erschienen. Derselbe enthält ein Referat über die in Kiel gepflogenen Verhandlungen, den Fest- und Rechenschaftsbericht, sowie das Mitgliederverzeichniß. Der Hauptgegenstand der Verhandlungen war das an die deutsche Bundesversammlung zu richtende Promemoria, betreffend den Entwurf eines allgemeinen deutschen Gesetzes zum Schutze des artistischen Eigenthums. Die wesentlichsten Bedenken, welche von den Lokal-Komité's gegen den Entwurf erhoben worden waren, waren gegen die Bestimmungen gerichtet, daß Einzelkopien von Original-Kunstwerken nicht strafbar zu erachten seien, sowie daß die Nachbildung von Kunstwerken zu industriellen Zwecken erlaubt sein solle. Hoffentlich geht die Mühwaltung des Vorstandes zur Verbesserung des Gesetzentwurfes trotz der inzwischen erfolgten Auflösung des deutschen Bundes nicht verloren, da der norddeutsche Bundesstaat, der zweifelsohne in Sachen des Handels und Verkehrs noch rascher zu einer gemeinsamen Gesetzgebung zu kommen suchen wird als der ehemalige deutsche Bund, von den vorhandenen Vorarbeiten jedenfalls Gebrauch machen dürfte. — Den Mittelpunkt der Festlichkeiten, welche zu Ehren der Versammlung veranstaltet waren, bildete bekanntlich die Enthüllung und Einweihung des von dem Bildhauer Gilli ausgeführten und geschenkten Denksteines zur Erinnerung an Jakob Asmus Carstens, welcher an dem Geburtsorte des Künstlers, dem Dorfe St. Jürgen bei Schleswig, errichtet wurde. – Aus dem Rechnungsbericht entnehmen wir, daß das Vermögen der Künstlergenossenschaft sich auf nahezu 9000 Thaler und dasjenige der Dürerstiftung auf etwas über 1000 Thaler beläuft. Das Mitgliederverzeichniß weist 1632 Namen nach.

Die Wiener Kunstgenossenschaft hat beschlossen, der Einladung zum deutschen Künstlertage nach Kassel Folge zu leisten und den Genremaler Friedländer zu ihrem Vertreter gewählt. Ein Wiener Blatt bemerkt hierzu: „Dieser Beschluß ist das erste, aber gewiß nicht einzeln bleibende Beispiel, welches zeigt, daß die Deutschen Oesterreichs nicht gesonnen sind, das geistige Band mit Deutschland zu lösen, wenn auch vorläufig das politische zerrissen ist, und uns hoffen läßt, das Volk werde die Wunden heilen, die uns Staats- und Kriegskunst geschlagen haben."

Kunstliteratur.

* Dr. **Herman Riegel** hat die bereits früher auch in diesen Blättern angekündigte Biographie von Cornelius unter dem etwas emphatischen Titel: „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei" soeben bei Rümpler in Hannover erscheinen lassen. Das Werk beschäftigt sich übrigens fast ausschließlich mit Cornelius dem Künstler und zieht von seinem persönlichen Wesen und Leben nur soviel in die Darstellung hinein, als zum Verständniß unbedingt erforderlich ist. Das Hauptgewicht legt der Verfasser auf den Nachweis der nationalen Bedeutung der Cornelius'schen Kunst und deren Stellung in der Geschichte des deutschen Geistes. Inwieweit freilich die Kräfte dem löblichen Unternehmen zu entsprechen im Stande waren, das zu untersuchen, wird Sache einer eingehenderen Würdigung sein.

* **Von Professor Franz Reber's** „Geschichte der Baukunst im Alterthum" (Leipzig, T. O. Weigel) ist vor Kurzem die zweite (Schluß-) Lieferung mit der Darstellung der griechisch-römischen Architektur erschienen. Auch auf dieses fleißig gearbeitete und elegant ausgestattete Werk kommen wir zurück.

Kunsthandel.

Die Auktion der Pommersfelder Galerie konnte wegen der Kriegswirren in diesem Jahre nicht stattfinden. Wahrscheinlich wird sie im Mai oder Juni des nächsten Jahres erfolgen. Der Katalog wird deutsch und französisch abgefaßt und erst im December ausgegeben, wo zugleich der Tag der Versteigerung bekannt gemacht wird. So wird denn wieder eine der schönsten Galerien ohne Zweifel ins Ausland wandern, wenn nicht ein deutscher Staat durch den Ankauf derselben den Verlust verhütet; daran ist aber kaum zu denken. Ein Trost bleibt uns wenigstens, daß der Graf Schönborn dem bekannten Münchener Kunsthändler Fr. Bruckmann die

Erlaubniß gegeben hat, die besseren Sachen zu photographiren: da bleibt uns doch wenigstens noch ein Abbild. S—t.

* Dr. **A. v. Zahn** giebt von seinem vor zwei Jahren erschienenen „Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten" (Leipzig, G. Wigand) eine neue Folge heraus, von der uns die erste Lieferung vorliegt. Das Unternehmen kann unserer zeichnenden Jugend, namentlich den Damen, als Anleitung bei ihren Weihnachtsarbeiten bestens empfohlen werden. Es finden sich darin eine Reihe von hübschen Mustern für Holzmalerei, wie sie besonders an kleineren Tischen, Kästchen, Buch- und Album-Deckeln u. s. w. verwendet werden können. Eine Anzahl der Vorlagen läßt aber auch die Uebertragung auf Gegenstände aus andern Stoffen zu, z. B. Lampen- und Ofen-Schirme, Briefbeschwerer u. dgl. Der Herausgeber hat sich offenbar bemüht, seine Kompositionen auf eine möglichst einfache Technik, wie es die Malerei mit Braun auf lichtem Holz ist, einzurichten. Es wird daher auch minder Geübten leicht werden, seinen Intentionen zu folgen und zugleich einen hübschen, sinnreichen Schmuck hervorzubringen. Der Stil dieser neuen Folge scheint uns ein mehr abgeklärter, minder krauser zu sein, als der in den früheren Blättern befolgte. Vielleicht ist der längere Aufenthalt des Autors in Italien in dieser Beziehung von Einfluß gewesen. Namentlich sprechen uns die beiden ersten Blätter an, von denen eines mit sehr sinnreich erfundenen und schön gezeichneten Figuren von Theodor Große ausgestattet ist. Auf den beiden letzten Blättern giebt Zahn eine Auswahl von Einzelheiten, namentlich hellenischen und Renaissance-Details, aus welchen die Zeichner sich selbst größere Muster zusammenstellen können. Sämmtliche Blätter sind in der lithographischen Anstalt von Straßberger in Leipzig vollkommen zweckentsprechend ausgeführt. Der Preis für eine Lieferung (12 Blätter) ist 2 Thaler.

* **Von B. Vautier's „Leichenschmaus"** (Après l'ensevelissement"), einem der letzten Werke des Meisters, welches im diesjährigen Pariser Salon besonderes Glück machte und gegenwärtig im Besitz des Kölner Museums sich befindet, ist soeben bei Bingham in Paris eine treffliche Photographie erschienen; dieselbe giebt die Eigenthümlichkeit der Farbenwirkung des Bildes möglichst charakteristisch wieder und zeichnet sich durch ungewöhnliche Klarheit und Schärfe aus. Der Preis des uns vorliegenden Blattes ist 5 Gulden ö. W.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 12.
Der künstlerische Nachlass der Wiener k. Porcellanmanufaktur im österr. Museum. — Zur Geschichte der Volkswirthschaftspflege in Belgien. II.

Organ für christliche Kunst. Nr. 15. 16.
Die Mosaiken und ihre Wiederherstellung durch Salviati in Venedig. — Aphoristische Reisebemerkungen. — Die Basilika des h. Willibrodus zu Echternach. — Die Farben im christlichen Kirchenbau. — Der Oelberg zu Speyer.

Dioskuren. Nr. 35.
Einige wichtige Punkte in der Frage über die Reorganisation der Akademien und Kunstschulen in Preußen. Von M. Sr.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 17.
Le salon. III. — Korrespondenzen und Fortsetzungen.

Chronique des Arts. No. 155.
Exposition universelle de 1867. — Alfred Tainturier. — L'exposition de Stockholm. — L'histoire générale de Paris. — Necrologie (H. Goldschmidt). — Nouvelles.

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Marmorstatue des Feldzeugmeisters Haynau, für das k. k. Arsenal, von V. Pilz. — Prachtrüstungen und Waffen, darunter zwei Hinterladungspistolen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Eigenthum des k. k. Waffenmuseums. — Tischdecke, Seidenstickerei mit mythologischem Mittelbilde, aus dem 17. Jahrhundert. — Miniaturbild von J. W. Baur (1640). — Altes Kopenhagener Porzellan. — Aegyptische Gefäße und Schmucksachen. — Reliefs in Leinwandkaschirung für Zimmerdekorationen aus der Fabrik von Fischbach und Möser in Wien. — Teppiche nach Smyrnaer Art von Phil. Haas u. S. — Neupersische Tischdecke. — Reliquiarium aus vergoldetem Silber, nach dem Entwurfe des Architekten Lippert, ausgeführt von Brix und Anders in Wien. — Porträtbüste K. Rabl's von H. Gasser. — Porträtbüste des Frhn. v. Ankershofen, für das kärntnerische Landesmuseum, von demselben.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Ed. Hildebrandt (Berlin): „Fischerkinder im Gespräch". — A. Calame: Gebirgslandschaft. — Jos. v. Führich: „Jakob's und Rahel's Begegnung. — Joh. Fischbach (Salzburg): „Die Wildschützen". — M. J. Wagenbauer (München): Thierstück. — E. Verboekhoven (Brüssel): Thierstück. — C. Rottmann: „Der See Kopais in Böotien; „Der Golf von Poros". — F. Waldmüller: „Oesterreichische Bauernhochzeit". — A. R. Jones (Brüssel): „Zwei Schaafe auf der Weide". — Jos. Raffalt: Landschaft. — C. Hasenpflug (Halberstadt): „Klostergang". — C. Marko: „Ideale Landschaft; Diana und Kallisto". — H. Bürkel (München): „Am Stabrnberger See.". — L. Halauska: „Das Kaisergebirge bei Kufstein". — E. Hübner (Düsseldorf): „Das Jagdrecht". — Fr. Amerling: „Der Bettler"; „Schlafende Fischerin." — C. F. Lessing (Karlsruhe): „Der Klosterbrand"; „Landschaft". — Schönfeld (München): „Marktplatz in Basel". — J. B. Madou (Brüssel): „Die Herzensfreunde"; „Der Heiratsantrag". — F. Brakeleer (Antwerpen): „Der Sonntag". — Fr. Gauermann: Oelstudien; „Der Sturm. — Ed. Ender: „Das Miniaturkabinet".— L. Halauska: „Motiv aus Würzburg." — Ed. Schleich (München): „Windmühlen bei Antwerpen". — Jos. Danhauser: „Die Armensuppe"; „Der Prasser". — F. Bellermann (Berlin): „Die Villa des Mäcen bei Tivoli". — R. van Haanen: Winterlandschaft. — H. Mevius: Marine. — Rud. Alt: „Brunnen im Hofe des Nürnberger Rathhauses", Aquarell. — Göstl: Aquarelle. — Monten (München): „Der Kampf um die Fahne". — A. Hansch: Waldlandschaft. — L. Kupelwieser: „Moses betet um Sieg über die Amalekiter". — Fel. Schiavone (Venedig): „Raffael, die Fornarina malend". — C. Kreul (Nürnberg): „Die Pfändung". H. de Leys (Antwerpen): „Bürgermeister Six in Rembrandt's Atelier". — A. Schelfout (Haag): Winterlandschaft. — J. F. Deventer (Haag): „Waldige Landschaft" — Horace Vernet: „Normännische Schiffer, ein Boot bugsirend". — K. A. Robbe (Danzig): „Westphälische Landschaft". — El. P. van Bommel: „Vor dem Dome zu Mecheln". — Ch. Bouchet (Paris): „Fischer mit einem Seefisch". — M. Ainmüller (München): „Das Innere der Lorenzkirche in Nürnberg". — H. Otto: „Ob Sie wohl kommen wird?", Kreidezeichnung. — T. Gudin (Paris): „Strand von Scheveningen".

III **Kunsthandlung von P Kaeser.** A. Oberländer (München): „Ein Philister"; „Wirthshauspolitiker". — Soulier (Paris): Photographien nach der Natur, Schweizerlandschaften. — Bingham (Paris): Photographie nach Benj. Vautier's „Leichenschmaus.".

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird am 28. October ausgegeben.

Verantwortlicher Redacteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig

I. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

26. Oktob.



Nr. 22.

Inserate
à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis.** Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an.
Expeditionen: in **Berlin:** L. Sachse & Co., Hofkunsthandlung; in **Wien:** P. Kaeser; in **München:** E. A. Fleischmann.

Vom deutschen Künstlertage.

* Die für dieses Jahr nach Kassel berufene Generalversammlung der deutschen Kunstgenossenschaft ist bekanntlich schon vor dem Beginn der kriegerischen Ereignisse an dem schwer begreiflichen Veto der früheren kurhessischen Regierung gescheitert. Der Hauptvorstand war genöthigt, an ihrer Stelle sich mit der Berufung eines Deligirtenkongresses zu begnügen, und dieser hielt in den Tagen vom 8.—10. Oktober in der nunmehrigen preußischen Provinzialhauptstadt Kassel seine Sitzungen ab.

Die Verhandlungen haben in mehrfacher Hinsicht ein ungewöhnliches Interesse: einmal schon deshalb, weil sie uns die beruhigende Gewißheit geben, daß nun auch in dem großen Genossenschaftswesen der deutschen Künstlerschaft die durch die Stürme dieses Sommers zerrissenen Fäden in friedlichem Entgegenkommen wieder angesponnen worden sind, dann aber auch ganz besonders wegen einiger für die Nation und namentlich für den so arg getroffenen deutsch-österreichischen Theil derselben höchst bedeutsamer Beschlüsse, deren Ausführung uns die nächste Zeit bringen soll. Wir sparen uns die Mittheilung derselben für den Schluß dieses Referates auf und berichten zunächst, unter Weglassung aller vorzugsweise internen Angelegenheiten, über den sonstigen Gang der Kasseler Verhandlungen.

Eingetroffen waren die Vertreter folgender Städte: Berlin (Maler v. Blomberg und Bildhauer Gilly), Breslau (Maler Brehm), Düsseldorf (Maler Hoff), Frankfurt (Maler Cornill), Gotha (Professor Schneider), Hamburg (Maler Steinfurth), Hannover (Professor Oesterley), Kassel (Maler Stiegel und Katzenstein), Leipzig (Maler L. Claasen), Magdeburg (Maler Wodiak), München (Bildhauer Knoll), Nürnberg (Maler Maar), Weimar (Professor Martersteig und Michelis) und Wien (Maler Friedländer). Einer der ersten Verhandlungsgegenstände war die vergangenes Frühjahr vielbesprochene Angelegenheit des als Vertreter Nürnbergs anwesenden Malers Maar. Dieser hatte, wie wir früher berichtet, gegen den Bamberger Kunstverein Beschwerde erhoben, weil der Verein für ein demselben zur Ausstellung überlassenes und auf dem Transport beschädigtes Oelgemälde keine Entschädigung leisten wollte, war aber mit seiner Klage vom Bamberger Bezirksgericht abschlägig beschieden worden. Die Sache hat allerdings eine principielle Wichtigkeit und im Princip wurde denn auch von der Delegirtenversammlung die Haftbarkeit der Kunstvereine angenommen. Ein weiterer definitiver Beschluß ward jedoch nicht gefaßt, vielmehr einem Antrage

von Michelis zufolge dem Hauptvorstande, nach vorheriger Berathung mit einem aus den Kunstvereinen und der Genossenschaft gewählten Komité, die Entscheidung vorbehalten.

Im Zusammenhang mit dieser Frage steht der von der Berliner Genossenschaft in Kassel vorgelegte Plan zu einer auf Gegenseitigkeit beruhenden allgemeinen Versicherung der Kunstwerke, welcher den Lokalgenossenschaften zur Begutachtung überwiesen wurde. Der Entwurf soll viel für sich haben, aber in der vorliegenden Form zu seiner praktischen Durchführung ein übermäßiges Beamtenpersonal erfordern und überhaupt bedeutender Vereinfachungen fähig sein.

Unsere Leser wissen aus Nr. 21 der Kunstchronik, daß die bis zum Uebermaß erörterte Frage über den Schutz des künstlerischen Eigenthums einen der Hauptgegenstände der Verhandlugen des vorjährigen in Kiel abgehaltenen allgemeinen Künstlertages bildete. Er erregte einige Heiterkeit, als der Kasseler Versammlung mitgetheilt wurde, daß das hierüber an den deutschen Bund gerichtete Promemoria von jenem mit in sein Jenseits hinübergenommen worden ist. Die Sache ruht also jetzt buchstäblich „im Schooße der Götter".

Bei Gelegenheit der Kieler Versammlung wurde bekanntlich auch das von der deutschen Kunstgenossenschaft errichtete Denkmal zur Erinnerung an J. A. Carstens zu St. Jürgen bei Schleswig eingeweiht. Es waren uns über den Zustand dieses Denksteins inzwischen allerhand beunruhigende Gerüchte zu Ohren gekommen, auf die wir jedoch kein weiteres Gewicht legten, in der Voraussetzung, daß die Kunstgenossenschaft selbst schon für ihre Stiftung Sorge tragen werde. Dies ist denn auch durch den diesjährigen Beschluß geschehen, welcher der Stadt Schleswig den besonderen Schutz des Denkmals anvertraut. Daraus erhellt freilich zugleich, daß die oben berührten Gerüchte nicht ganz aus der Luft gegriffen waren.

Zwei das Finanzwesen der Genossenschaft betreffende Beschlüsse, nämlich 1) Erhöhung der Mitgliederbeiträge auf 12 Sgr., und 2) Wegfall sämmtlicher Entschädigungsgelder der Delegirten mit Ausnahme der auch fernerhin zu zahlenden Reise-Diäten, wollen wir nur kurz anführen und uns nun zu den anfangs erwähnten Hauptverhandlungsgegenständen, nämlich der Wahl des Vorstandes und dem Antrag auf Abhaltung der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung wenden.

Schon auf den früheren Genossenschaftstagen hatte man als Ort für diese dritte große Ausstellung – die ersten beiden waren bekanntlich in München und Köln – von verschiedenen Seiten Wien in Aussicht genommen. Man konnte Bedenken tragen, ob die Aufrechthaltung dieses Wunsches unter den jetzt obwaltenden Umständen gerathen sei. Die bestimmte Erklärung des Wiener Delegirten, auf dem durch die früheren Besprechungen geschaffenen Anrecht im Namen seiner Genossenschaft beharren zu wollen, beseitigte jedoch diese Bedenken und Wien wurde fast ohne Widerspruch zum Ausstellungsort für das Jahr 1868 gewählt. Daß namentlich von Seite der Berliner Deputirten die mit neuem Glanz umgebene Hauptstadt des norddeutschen Bundes für diese Ausstellung in Anspruch genommen wurde, kann wohl Niemanden Wunder nehmen. Doch stimmten auch sie, nachdem der allgemeine Wunsch der Versammlung lautbar geworden war, der Wahl Wiens zu. So wird denn die Kaiserstadt an der Donau Gelegenheit haben, durch die Aufnahme, die sie der Kunst des ganzen Deutschlands in ihren Mauern bereitet, nicht nur von ihrer altbewährten Gastfreundschaft und dem Glanz ihres Lebens, sondern vor Allem von ihren unzerreißbaren Gefühlen für das große gemeinsame Vaterland Zeugniß abzulegen. Wir zweifeln nicht daran, wie dieses Zeugniß ausfallen wird. Beschlossen wurde bereits, das neue Wiener Künstlerhaus, den ersten genossenschaftlichen Bau dieser Art, der glücklich zu Stande gekommen ist, bei Gelegenheit der großen Ausstellung festlich einzuweihen. Möge nur die allgemeine politische Lage der Verwirklichung dieses schönen Planes günstig sein!

Nicht so glatt ging die Wahl des Hauptvorstandes ab. Es ist erklärlich, daß man einerseits überhaupt keinen Wechsel desselben, sondern das Verbleiben bei dem bisherigen Vorort Weimar wünschte. Andererseits erhoben sich aber gegen das Perenniren der Hauptvorstandschaft gewichtige Bedenken, und der Wechsel des Orts wurde mit bedeutender Majorität principiell festgesetzt. Zu einer weiteren Bestimmung über eine mehrjährige Dauer der Vorstandschaft kam es nicht, nachdem ein darauf abzielender Antrag zurückgezogen war. Es handelte sich demnach schließlich um die Wahl des neuen Vorortes, zunächst für 1867. Berlin, das auch in dieser Beziehung Ansprüche geltend machte, drang nicht durch. Die Wahl Wiens, welche man von verschiedenen Seiten anzustreben schien, glaubte der dortige Delegirte selbst nicht befürworten zu sollen; dagegen schlug derselbe zum Sitz des Vororts für das laufende Jahr München vor, und dieses erhielt denn auch eine bedeutende Majorität. Der neu gewählte Hauptvorstand wird von jetzt an zugleich die Kasse der Kunstgenossenschaft zu übernehmen haben, da der bisherige Kassenführer in Dresden seine Stelle niederlegte.

So wenig wir auch geneigt sein mögen, die Bedeutung des Genossenschaftswesens für die Kunst selbst zu überschätzen, im Leben der deutschen Künstler nimmt dasselbe zweifellos eine durch den Gang der Zeit hervorgerufene nothwendige Stelle ein. Und aus diesem Grunde sind auch die an sich und in gewöhnlichen Zeitläuften harmlos erscheinenden Beschlüsse, welche die Vertreter der deutschen Kunstgenossenschaft in Kassel gefaßt haben, von

unläugbarer Tragweite für das gesammte Leben der Nation. Denn sie liefern den erfreulichen Beweis, daß doch über dem Zwiespalt der politischen Parteien, wie sie jetzt härter denn je aufeinander gestoßen sind, ein unvertilgbares Gefühl der Zusammengehörigkeit und Einheit in allen Schichten des deutschen Volkes lebt. An der Erhaltung und Förderung dieser geistigen Gemeinschaft in Kunst und Literatur mitzuwirken, erachten wir für eine heilige Pflicht. So mögen denn unsere deutschen Hauptstädte nach wie vor um die Ehre streiten, die ersten in der Pflege der Kunst und in der gastlichen Aufnahme unserer Künstler zu sein. Nur leite sie dabei niemals unlautere Eifersucht, sondern der edle Wetteifer um den Ruhm und die Herrlichkeit des gesammten großen Vaterlandes!

Korrespondenzen.

Berlin, Mitte Oktober.

+ Die bei Sachse ausgestellte sehr sehenswerthe Sammlung ausländischer Gemälde hat sich wiederum ansehnlich vermehrt. Manche Stücke des neuen Zuwachses wären wohl einer besonderen Erwähnung werth, doch muß ich mich des beschränkten Raumes wegen begnügen, ein „Thierstück" von Jacques Brascassat hervorzuheben, das neben der „Rast einer Eseltruppe in Flandern" von J. H. L. de Haas besonders interessant ist. — Von den Werken unserer Künstler ist E. de Cauwer's neues „Architekturbild" anzuführen, in welchem er mehr als in früheren dem Erforderniß des Malerischen und Bildmäßigen gerecht geworden ist. — Eine „Porträtbüste" von Reinhold Begas frappirt durch ungemeine Lebendigkeit und Frische. Der bekannte Stil des Künstlers, die Hervorhebung der Zufälligkeiten in der Form, die pulsirende Weichheit des Fleisches, die breite Behandlung, tritt auch an diesem Werke hervor.

Auf einige Tage sind jetzt die bereits mehrfach erwähnten kolossalen Reiterstatuen der Könige Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. für die Kölner Rheinbrücke, von Gustav Bläser und Friedrich Drake, ausgestellt. Der Guß und die Ciselirung sind in der Werkstatt des Kunstgießers Gladenbeck ganz vorzüglich ausgeführt; trotz der Größe der Gußstücke ist die Dicke der Wände sehr gering. Die beiden Standbilder machen einen großartigen und mächtigen Eindruck. Die Einfachheit und Ungesuchtheit der Auffassung kommt der Würde der Erscheinung sehr zu statten. Die Werke sind ihrer Meister werth. Dieselben gehen zunächst auf die Pariser Industrieausstellung und alsdann an ihren Bestimmungsort. Sie werden sich in jeder Beziehung und an jedem Orte mit Ehren sehen lassen können.

Bei Karfunkel wird die zum Besten der Armee veranstaltete Gemäldeausstellung im Privatbesitz befindlicher neuerer Werke nach kurzer Unterbrechung fortgesetzt. Die zweite Serie thut es aber der ersten nicht entfernt gleich. Es mangelt ihr an Reichthum und Vielseitigkeit, auch ist es großentheils nicht eigentlich die neueste Kunst, die wir vertreten finden, und von älteren Werken sind einige auf berühmte Namen, wie Rembrandt, getauft, die ihnen nicht zukommen. — Zwei Bilder von Leopold Robert, „Italienerin" und „Retuneserin" geben interessante Proben von der Entfaltung des Talentes jenes bedeutenden Künstlers unter dem Einfluß des Naturstudiums auf dem Boden Italiens. — Karl Girardet's „Protestanten in den Cevennen" erinnern unwillkürlich, aber sehr zu ihrem Nachtheil, an Karl Rahl's „Christen in den Katakomben". Die Kraft des Künstlers reicht zur Bewältigung eines solchen Stoffes nicht aus. — Sehr vortheilhaft präsentirt sich Karl Hübner, dessen bis auf manche Düsseldorfische Mattheiten in der Farbe köstliche „Rettung aus Feuersgefahr" an seinen „Abschied der Auswanderer" einen nicht so leidenschaftlich bewegten, aber in der Wahrheit und Wärme der Empfindung ebenbürtigen, in der Färbung überlegenen Rivalen gefunden hat. — Endlich muß ich noch das ausgezeichnete „Porträt des Malers B. Plockhorst" von Gustav Richter erwähnen, und von jenem selbst eine veränderte Wiederholung des großen religiösen Bildes „Christus erscheint der Maria Magdalena am Ostermorgen", welches vor zwei Jahren hier ausgestellt war. Die Figur des Christus hat in ihrer Stellung an Würde und Kraft viel gewonnen. Im Ganzen jedoch steht das Bild der berühmten „Maria vom Grabe zurückkehrend" weit nach. Die beiden sehr schönen Gestalten sind zu salonmäßig zart und elegant, der Christus statt majestätisch nur unlebendig und steif. Unübertrefflich ist Bewegung und Ausdruck der auf das Knie gesunkenen, halb von hinten gesehenen Magdalena.

Ich will nun noch, wie ich versprochen, der Kunstausstellung gedenken, indem ich, „wie der Aehrenleser folgt dem Schnitter", Ihren neulich mitgetheilten Bericht ergänzend berichtige. Zuerst zwei Nachzügler.

Paul Kießling und Hermann Schlösser in Rom senden Bilder mit lebensgroßen ganzen Figuren ein, drei Triumphe, Allegorien. Ueber den ersteren habe ich vor längerer Zeit einmal gesprochen. Sein „Triumph der Venus" läßt noch dieselbe abenteuerliche Vermengung von Wesen ungleicher, widerstreitender Welten erkennen. Ein Unterschied zeigt sich nur darin, daß auch die Färbung den Stempel trunkener Schwelgerei in übersatten Tönen und scharfen Kontrasten angenommen hat. Ein gelber, ein blauer, ein rother Lappen, darunter ein schwarzer Fleck, das ist es, was neben einer gewundenen nackten Weibsfigur auf dem Bilde in die Augen fällt. Die Figuren sind unverständlich. — Der andere junge Künstler hat den „Triumph des Helden im Leben und im Tode" darzustellen versucht. Im ersteren ist er bei einer

guten Aktfigur in einer Färbung von zweifelhaftem Werthe stehen geblieben, im zweiten verdirbt die gesuchte Anordnung die sonst mögliche Wirkung. Jedenfalls ist hier viel mehr Gesundheit, als bei Kießling.

Ein dritter junger Künstler, der sich als Preisgekrönter Studirens halber in Rom aufhält, Nathan Sichel, theilt auch ein Specimen seiner Fortschritte mit: „Philipp II. nimmt den Don Carlos gefangen". Sein Preisbild hatte mehr Leben und unbefangenere Bewegung; im Uebrigen ist das Bild achtbar und läßt selbst entschiedene Fortschritte bemerken. — Unter den historischen Bildern verdient noch die „Vorstellung der Freiwilligen vor König Friedrich Wilhelm III. zu Breslau" von Julius Scholtz Berücksichtigung. Es ist gut bewegt, klar disponirt, sauber ausgeführt; es fehlt nur — etwas Schwung.

Von E. Hünten ist ein „Reitergefecht in Schleswig" nachgeliefert worden, das ich nicht übergehen darf. Der heftige und erbitterte Einzelkampf ist mit einer überzeugenden Wahrheit und ganz musterhafter Klarheit vorgestellt. Die Zeichnung, zumal auch in den häufig sehr schwierigen Stellungen und Bewegungen der Pferde, ist korrekt und sicher, nur die Farbe ermangelt der Kraft. Was fesselnde Darstellung und sogar packende Wirkung anbelangt, dürfte Hünten noch nichts diesem Aehnliches gemalt haben.

Anton Hähnisch hat wieder eine Anzahl von Porträts in seiner eigenthümlichen, wie es scheint, ihm sehr schnell von der Hand gehenden Manier (mit bunten Stiften in abgeschwächter Färbung unterlegt, mit schwarzer Kreide darüber schraffirt und stellenweise mit dem Pinsel weiß gehöht) geliefert. Vortrefflich gezeichnet und modellirt wirken die Bilder kräftig und lebendig, aber etwas Halbes bleibt die Prozedur, und darum befriedigt sie doch nicht recht. Beachtung verdienen noch einige tüchtige Porträtbilder von P. Bülow, Ferd. Schauß und Ed. Magnus.

Unter W. Amberg's Genrebildern verdient den Preis ohne Zweifel „die Abendglocke", dasjenige, in dem er seinem früheren Charakter am treuesten geblieben. Ist auch der zitternde goldene Duft etwas absichtlich, so ist doch die Stimmung weihevoll und wirksam. — August v. Heyden hat in seiner „betenden Nürnbergerin" ein so delikat gemaltes Bild hingestellt, wie man es von ihm nach seinen früheren Leistungen nicht erwartet hätte.

„Ein Wiedersehen" ist ein Gemälde von Marie Wiegmann benannt, die Tochter zu den Füßen ihrer Mutter gesunken, — wer erräth, nach welchen Erlebnissen? — und in schmerzlicher Lust, Blick in Blick beide einander betrachtend. Mag vielleicht der Ausdruck der Gesichter überboten hart an die Gränze des Unschönen, Masken haften streifen, sicher wird die Fülle gesunder, wahrer, inniger Empfindung und die meisterhafte malerische Behandlung eines tiefen Eindruckes nicht verfehlen. Treffende Charakterzeichnung ist auch das unleugbare Verdienst eines Bildes von E. Stammel, „Kavalier und Wucherer". Emma v. Schoultz hat in der „interessanten Lektüre" bewiesen, daß sie eine aufmerksame, eifrige und talentvolle Schülerin von F. Kraus ist. — „Coeur à tout" von Karl Hoff, eine Wistpartie, bei der ein ältlicher Lebemann einem Kavalier seine Coeurs zeigt, während ein junges Paar durch einen heimlichen Händedruck unter dem Tisch sein Einverständniß bezeichnet, ist unter seiner jetzigen Benennung ein gemalter Wortwitz. Davon aber abgesehen ist es ein so elegantes und so fein gemaltes Rokokobild, daß man es mit wahrer Freude betrachtet. — C. Lasch erreicht seine „Heimkehr von der Kirmes" nicht wieder. Doch sprechen seine beiden Bilder recht gefällig an, besonders „des alten Lehrers Geburtstag", das für die Nationalgalerie erworben zu werden gewürdigt ist. Ein sonderbarer, und doch nicht zu verachtender Künstler ist August Jernberg. Er malt mit verschossener, schmutziger Farbe. Er zeichnet häßliche Menschen, er macht gern einen Scherz, wenn er auch nicht gerade malerisch ist. Doch weiß er so schlagend zu charakterisiren, daß er der Wirkung gewiß ist. — Zwischen dem Genre und der Landschaft mitten inne stehen zwei Bilder, die von ziemlich großem Umfang zugleich durch die Trefflichkeit der Komposition und die Sicherheit der Behandlung anziehen: C. Schlesinger's „Mittagsruhe der Schnitter" und Theod. Hagen's „westphälische Landschaft mit Staffage".

Unter den Landschaftern nenne ich noch Louis Douzette, der diesmal nicht bloß mit Mondschein aufgetreten ist, Karl Jungheim, A. Behrendsen, Valentin Ruths, Albert Flamm, Ed. C. Post, Karl Triebel.

Wenn ich noch anmerke, daß Albert Brendel in seinem für die Nationalgalerie angekauften „Heimgang zum Dorfe" sich selbst übertroffen hat, indem er zu der unvergleichlich treuen Darstellung der Thiernatur eine wahrhaft kunstvolle Komposition und einen reizend poetischen Hauch gefügt hat, so bleibt mir nur noch übrig, die Blumen- und Fruchtstücke von Adelheid Dietrich, die sich wie gewöhnlich durch ungemeine Feinheit im Detail auszeichnen, und endlich ein „Stillleben" von David de Noter namhaft zu machen. Das letztere muß als eine ganz außerordentliche Leistung bezeichnet werden, in der dem berühmten Künstler etwas Anderes und Größeres als bisher gelungen ist. Es scheinen Blumen und Früchte, gereift auf einer andern Flur; und doch sind es ganz dieselben Früchte, die wir in allen Stillleben wiederkehren sehen. Aber die Behandlung der Farbe, die Zusammenstellung, die ganze Anordnung macht etwas Anderes daraus. Ich möchte sagen, das Fruchtstück von de Noter ist dasselbe unter den Stillleben, was der hohe Chor der George-Kirche von C. Gräb unter den Architekturbildern ist.

Dresden, Mitte Oktober.

Vorbereitung und Eröffnung der hiesigen diesjährigen Kunstausstellung fielen mit Ausbruch des Kriegs zusammen. Im Interesse der hiesigen Künstlerschaft hatte man geglaubt, von Abhaltung der Ausstellung, trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse, nicht absehen zu sollen. Durch die Ankäufe der k. Galerie wie insbesondere des sächsischen Kunstvereins war den Künstlern in der Ausstellung eine Absatzquelle gesichert. Obgleich der Charakter der Ausstellung ein mehr nur lokaler geblieben ist, so gestaltete sich dieselbe in ihrem Verlaufe doch günstiger als man anfänglich glaubte. Der Ausstellungs-Katalog zählt 679 Werke auf, worunter verschiedene Arbeiten sich befinden, die strenger Forderung genügen und den Kunstfreund fesseln können. Namentlich war diesmal die Plastik gut vertreten, und zwar zunächst durch eine große Gruppe, eine allegorische Darstellung „des Morgens", von Johannes Schilling, welche Gruppe zu den auf Rechnung des Fonds für öffentliche Kunstwerke in der Ausführung befindlichen, zur Ausschmückung der Terrassentreppe bestimmten Cyklus „die Tageszeiten" gehört. Die zu diesem Cyklus gehörenden Gruppen „der Abend" und „die Nacht" sind den Lesern der Zeitschrift bereits bekannt. Auch die neue Gruppe ist innerhalb der plastischen Stilgesetze mit einem großen Schönheitssinn und dem lebendigsten Formengefühl konzipirt und durchgeführt. W. Schwenk hat die Skulpturen, mit denen die neue Façade der Sophienkirche geschmückt werden soll, ausgestellt, unter welchen besonders die Statue der Kurfürstin Sophie als ein recht anmuthiges Werk erscheint. A. Donndorf, der, wie beiläufig bemerkt sein mag, in diesen Tagen wiederum eine der zum Wormser Lutherdenkmal gehörigen Figuren, die trauernde Magdeburg, vollendet hat, lieferte der Ausstellung eine frisch und lebendig aufgefaßte Büste. Eine Reihe trefflicher Arbeiten von Schülern des Professors Hähnel bekunden von Neuem dessen anregenden Einfluß und ausgezeichnete Lehrthätigkeit. Die Historienmalerei wird am Besten durch Bilder von H. Hoffmann und Mengelberg in Düsseldorf vertreten, denen die von A. Dietrich ausgeführten Kartons zu Freskomalereien für die Aula eines hiesigen Gymnasiums anzureihen sind. Professor Th. v. Oer giebt einige sogenannte historische Genrebilder, und unter den Gemälden, welche ihre Motive Dichtern entlehnten, ist ein solches von L. Pohle in Leipzig hervorzuheben, das sich durch koloristische Vorzüge auszeichnet. Unter den eigentlichen Genrebildern ragt ein geistreich behandeltes, reizendes Rokokofigürchen von Körle in München über das Niveau der Mittelmäßigkeit. Von den auf der Ausstellung befindlichen Porträts vermag nur ein gut gemaltes weibliches Bildniß von Frl. Bertha Froriep in Weimar und ein männliches Bildniß von O. Schierz, einem Schüler des Prof. Jäger in Leipzig, ein künstlerisches Interesse zu wecken. Zahlreich und gut dagegen, wie immer, ist das landschaftliche Fach vertreten, so durch Arbeiten von B. Fries, J. G. Steffan, J. Willroider, J. Mali, H. Beckmann, L. Gebhardt und C. Ludwig in München, W. Klein und G. Oeder in Düsseldorf, J. Hoffmann in Wien, F. Preller in Weimar und O. Georgi, E. Oehme, A. Thomas, E. Leonhardi, P. Mohn in Dresden.

Vermischte Kunstnachrichten.

* **Die Stadt Wien** beabsichtigt bekanntlich ebenso, wie München und früher schon Berlin, sich ein großartiges neues Rathhaus zu bauen. Der Platz dazu liegt am Kolowratring neben dem Gebäude der Gartenbaugesellschaft seit Jahren bereit; die Einleitungen für den Bau sind ebenfalls getroffen. Nur die Geldmittel wollen immer noch nicht flüssig werden. Allerdings lasten auf der Budgetkommission des Gemeinderathes, welcher die Beschaffung derselben obliegt, viele schwere Sorgen, vor Allem die um den kolossalen Bau der neuen Wasserleitung, welche nach alter Römerart mittelst eines Aquädukts bewerkstelligt werden soll. Dazu kommt die allgemeine Verschlimmerung der Finanzlage. Wir begreifen daher das Zögern vollkommen und hoffen auch, daß die Regierung der Gemeinde durch eine Prolongation des früher für den Bau bestimmten Anfangstermines entgegenkommen wird. Nur vor den beliebten halben Maßregeln möchten wir warnen. Will und kann man jetzt noch nicht bauen, so wird ein Aufschub am Ende leicht zu ermöglichen sein. Entschließt man sich aber schon jetzt zum Bau, so sollte derselbe nur von einem Architekten ersten Ranges und mit dem vollen Aufwande materieller Mittel ausgeführt werden, der dem Charakter einer europäischen Großstadt entsprechend ist.

Der Bau des neuen Akademiegebäudes in **London** ist zufolge einstimmigen Beschlusses der akademischen Genossenschaft dem Architekten Sydney Smirke übertragen worden.

Die sieben Sakramente Overbecks, im Palais-Ducal zu Brüssel seit längerer Zeit ausgestellt, erregen dauernd in hohem Grade das Interesse der belgischen Kunstfreunde. Der König der Belgier hat dem berühmten Meister den Ausdruck seiner Bewunderung noch besonders mittheilen lassen.

* **In der Bildhauerwerkstatt Professor Bauer's in Wien** sieht man gegenwärtig das Modell einer h. Cäcilia, welche für die Façade der dortigen Votivkirche in Stein ausgeführt werden wird. Die Heilige, eine vornehm bewegte Gestalt voll zarter Empfindung, ist mit einem langen Gewande und umgeschlagenem Mantel bekleidet und trägt im Haar einen Blumenkranz, wie er ihr und ihrem Gatten der Legende nach von einem Engel gereicht worden war. In der Linken hält sie, als Märtyrerin, den Palmenzweig, in der Rechten die Orgel. — Unter den sonstigen Arbeiten dieses Meisters heben wir die Statuen Herzog Heinrich Jasormirgott's und Leopold's VI. von Oesterreich hervor, welche beide für die Vorhalle im Waffenmuseum des Wiener Arsenals bestimmt sind. Namentlich in der Gestalt des Letzteren hat Professor Bauer den Ausdruck stolzen, ritterlichen Wesens trefflich mit dem strengen Ernst der Komposition, wie er durch die Bestimmung der Statuen gefordert wird, in Einklang zu bringen gewußt. Dieselben sind nämlich für die Pfeiler der genannten Halle bestimmt, welche sämmtlich mit je vier solcher Bildnisse österreichischer Fürsten und Feldherrn geschmückt werden.

* **Bayerisches Nationaldenkmal.** In den ersten Tagen des Oktober war in München die Jury versammelt, welche durch das Komité für Errichtung des bayerischen Nationaldenkmals für den verstorbenen König Maximilian II. zur Beurtheilung der zu diesem Denkmal angefertigten Konkurrenz-Entwürfe berufen war. Die Jury bestand aus den Herren Hansen und Pilz aus Wien, Vischer aus Tübingen, Reber aus Stuttgart und Mahler aus München. Zur Konkurrenz waren elf Entwürfe eingelaufen, und zwar sechs davon auf Einladung von Seiten des Komité's. Die Jury beschloß einstimmig, das Projekt von Zumbusch aus München zur Ausführung vorzuschlagen. Die übrigen fünf Eingeladenen, zu denen auch der Preisträger gehörte, erhalten mit

diesem die im Voraus bestimmte Prämie. Wir werden über diese in verschiedener Hinsicht interessante Konkurrenz Ausführlicheres mittheilen, sobald der im Auftrage der Jury von Professor Vischer verfaßte Bericht über die Verhandlungen des Schiedsgerichts, eine sehr umfassende und, wie wir hören, in ihrer Art meisterhafte Arbeit, uns zugegangen sein wird. Auch eine Abbildung des preisgekrönten Entwurfs, dessen architektonischer Theil von Hügel in München herrührt, können wir unsern Lesern in baldige Aussicht stellen. Schließlich nur noch die Notiz, daß das Komité beschlossen haben soll, den Entwurf Zumbusch's und die Skizzen der fünf außer ihm Prämiirten (Schilling und Hähnel in Dresden, Brugger und Widnmann in München, und Kreling in Nürnberg) im bayerischen Nationalmuseum aufbewahren zu lassen.

Personal-Nachrichten.

Konstantin Dimietriewitsch Flawitzki, ein namhafter russischer Historienmaler, ist, 37 Jahre alt, am 15. September in St. Petersburg gestorben.

** **Paul Thumann**, der durch seine zahlreichen Illustrationen zu Auerbachs Volkskalender &c. bekannte Maler, ist zum außerordentlichen Lehrer an der Großherzogl. Sächs. Kunstschule zu Weimar ernannt und ihm zugleich das Prädikat Professor verliehen worden.

Preis-Bewerbungen

Die Gesellschaft zur Aufmunterung der schönen Künste in Antwerpen hat ihr Programm für die Konkurrenz des Jahres 1867 (nur für belgische Künstler) veröffentlicht. Die Aufgabe für Bildhauer ist eine ährenlesende Ruth (Rundfigur); für klassische Architektur ein Entwurf für eine öffentliche Badeanstalt, passend für Städte von 200,000 Einwohnern, für gothische Architektur eine Sommerresidenz für eine fürstliche Familie; für architektonische Dekoration Entwurf eines Zuschauerraumes mit königlicher Loge an einer Rennbahn; für plastische Dekoration Entwurf eines Kamins für den Hauptsaal eines großstädtischen Gasthauses ersten Ranges.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die Lyoner Kunstausstellung für 1867 wird am 4. Januar eröffnet. Letzter Termin der Einsendung 1. December. Die Sendungen sind an den Sekretär der Société des amis des arts, Palais des arts, in Lyon zu richten.

Die Kunstausstellung zu Lille, geschlossen am 27. September, hat ein sehr günstiges Resultat gehabt; die Verkaufssumme belief sich auf 260,000 Frs., die Zahl der verkauften Kunstwerke auf mehr als 300. Das städtische Museum verausgabte 30,500 Frs., die Gesellschaft der Kunstfreunde 52,500 Frs. für Ankäufe, der Rest kommt auf Private.

Die diesjährige Kunstausstellung zu Stockholm, welche mit der daselbst veranstalteten skandinavischen Industrie-Ausstellung verbunden war, beschränkte sich auf solche Werke lebender Meister, welche in den letzten zehn Jahren geschaffen waren. König Karl XV. befand sich mit zwei selbstangefertigten Gemälden in der Reihe der Aussteller. Sonst traten Werke von Tidemand, Gude, de Berg, de Fagestin, Marinebilder von Melley und Soerensen von höchst ergreifender Naturwahrheit, endlich ein Interieurbild von Hockert in den Vordergrund. Die Plastik war durch Werke von Jerichon und Kissen glänzend vertreten.

Die Stadt Amiens hat in ihrem jüngst vollendeten neuen Museumsgebäude eine Ausstellung alter Gemälde veranstaltet, welche von einer großen Zahl von Liebhabern beschickt worden ist.

Arundel Society. Der Erfolg der neuen Subskription welche die Arundel Society eröffnet hat für sogenannte „second Subscribers" und „Associates", hat die Erwartung übertroffen. Die Einnahme der Gesellschaft überstieg in diesem Jahre die Ausgabe um 302 Pfd. St. Die Publikationen, welche im Frühjahr 1867 herauskommen sollen, sind zwei Chromolithographien, ausgeführt von Storch & Kramer in Berlin, darstellend die Predigt Johannes des Täufers von D. Ghirlandajo (S. M. Novella zu Florenz) und die Verzückung der H. Katharina, ein wenig bekanntes Fresko von Bazzi (S. Domenico zu Siena), ferner ein Umrißstich des Martyriums des h. Stephan von Raffael (Vatican), ausgeführt von Prof. Gruner. Die zweite Serie für 1867, im November erscheinend, wird enthalten zwei Chromolithographien: Zacharias, der seinem Sohne einen Namen giebt, von Dom. Ghirlandajo (S. M. Novella zu Florenz) und Raffaels Poesie (Vatican). — Als sogenannte Gelegenheitspublikation ist fertig die Geburt der Maria von Andrea del Sarto (Annunziata zu Florenz), den gegenwärtigen Zustand des Bildes getreu wiedergebend, chromolithographirt von Schultz; in gleicher Weise reproducirt sollen im November die Sibyllen Raffaels (S. M. della pace zu Rom) erscheinen.

E. **Die Lavater'sche Studiensammlung.** Unter den zahlreichen viel zu wenig bekannten Schätzen der Wiener Kunstsammlungen und Bibliotheken ist die Sammlung der Studienblätter Lavater's in der Fideikommißbibliothek des kaiserlichen Hauses wohl eine der wenigst bekannten und originellsten. Dieselbe mußte sich bisher der Betrachtung des größeren Publikums um so mehr entziehen, als die Bibliothek, der sie angehört, zugleich Privatbibliothek des Kaisers ist. Gegenwärtig erstreckt sich aber auch auf diesen Theil des kaiserlichen Besitzes jene wahrhaft liberale Bestimmung des kaiserlichen Handschreibens vom 7. März 1863, wodurch dem österreichischen Museum in Wien die Ausstellung des gesammten Kunstbesitzes in den öffentlichen, wie in den Privatsammlungen des Hofes gestattet wurde. Die merkwürdigsten Stücke dieser Kollektion werden demnach von jetzt an von dem genannten Museum in wechselnder Auswahl vorgeführt. Wir hoffen später einen ausführlichen Bericht über das Ganze in dieser Zeitschrift bringen zu können und begnügen uns heute mit einigen vorläufigen Notizen. Die Lavater'schen Studien wurden von Kaiser Franz I. aus der gräflich Fries'schen Sammlung nach Auflösung des Banquierhauses Fries u. Co. in Wien, angekauft. Die Studiensammlung umfaßt in nicht weniger als 887 Portefeuilles mit 22,100 Blättern das gesammte artistische Arsenal des Begründers der Physiognomik. Unter diesen vielen Tausenden von Blättern finden sich Handzeichnungen und Kupferstiche aller Zeiten, der Natur der Sammlung nach meist Porträts und Charakterbilder. Von den Urhebern der Handzeichnungen sind am besten die Zeitgenossen Lavater's vertreten und die Schweizer Meister aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Am zahlreichsten finden sich Originalzeichnungen und Aquarelle von Chodowiecky, sie zählen allein über 100; außerdem aber auch Blätter von Tischbein, Füßli, Ridinger, Angelika Kauffmann, Oeser, Lips u. a. m. Die Meister des 15. Jahrhunderts hat Lavater meistens mit ganz falschen Namen bezeichnet. Dagegen trifft man viele Blätter mit der Bemerkung: „Anonym", die mit Sicherheit bekannten, mitunter hervorragenden Künstlern zuzuweisen sind. Die größte Mehrzahl der Blätter gehört natürlich dem speciellsten Kreise der Lavater'schen Studien an. Es finden sich deren Hunderte, welche einzelne Gesichtstheile, physiognomisch geordnet, enthalten. Auch Thiergestalten kommen vor, deren charakteristische Typen zur Bezeichnung physiognomischer Elemente wichtig sind. Religiöse Gegenstände und einzelne bedeutende historische Persönlichkeiten sind mit besonderer Vorliebe berücksichtigt. Ludwig XIV. füllt allein 3 Portefeuilles. Es ist bekannt, daß Lavater seine Studienblätter nicht bloß mit eigenhändigen Bemerkungen zu versehen, sondern diese auch in Form von Hexametern zu geben pflegte. Wir theilen als Beispiel die Randbemerkung mit, welche dem Porträt des „Herrn Rathschreiber Füßlin, Kunstmaler und Geschichtschreiber, im Sarge gezeichnet von Tischbein", mit dem Datum 30. Nov. 1787 beigefügt ist. Sie lautet mit Beibehaltung der Lavater'schen Ortographie:

„Kunstaug, mehr als gefühl; Fleiß mehr als Talent — nur genie nicht".
„Ungebundenheit viel mit treuer thätigen Hülfslust."

Kunstliteratur.

Chefs d'oeuvres des arts industriels ist der Titel eines Werkes von Philippe Burty, welches demnächst in Paris erscheinen wird. Dasselbe wird gegen 200 Abbildungen (in Holzschnitt) der vorzüglichsten Gegenstände der Kunstindustrie enthalten, welche sich in den Museen Frankreichs und Englands und in Privatsammlungen von Kunstfreunden vorfinden.

* **Winckelmann-Biographie.** Dr. Carl Justi in Marburg hat soeben von seiner lange vorbereiteten Biographie Winckelmann's (Leipzig bei F. C. W. Vogel) den ersten Band herausgegeben. „Hundert Jahre", sagt der Verfasser, „sind nun bald dahin, seit Winckelmann aus den Lebenden

weggerissen ward, und noch immer fehlt ihm die Erzählung seines Lebens, die Abrechnung seiner geistigen Hinterlassenschaft: noch immer steht seine Nische in dem biographischen Pantheon leer, während seine Büste schon lange im Pantheon des Agrippa aufgestellt ist." Dr. Justi bringt alle Eigenschaften mit, welche zur Einlösung dieser allerdings schweren Schuld befähigen: nicht nur eine umfassende Gelehrsamkeit, wie sie dem Biographen eines so reichen Geistes, wie Winckelmann es war, unerläßlich ist, sondern vornehmlich die tiefere Wesensverwandtheit und den echt historischen Sinn, ohne den alles Wissen von dem Leben und Wirken eines großen Menschen eitel Stückwerk bleibt. Wir werden seiner hochverdienstlichen Arbeit sobald wie möglich eine ausführliche Betrachtung widmen. Vorläufig sei das Buch der Aufmerksamkeit unserer Leser dringend empfohlen!

Kunsthandel.

* **Wiener Kunstauktionen.** In Wien stehen für die nächste Zeit zwei interessante Kunstauktionen in Aussicht. Die erste veranstaltet die Kunsthandlung von Miethke u. Wawra gegen Ende November. Sie umfaßt eine reiche Auswahl von Kupferstichen, Aquarellen und Handzeichnungen älterer und neuerer Meister der verschiedensten Schulen. Wir heben besonders hervor: eine bedeutende Sammlung von Grabstichelblättern nach Raffael, Rubens, van Dyck, Rembrandt, ferner französische Porträts des 17. Jahrhunderts, eine schöne Ornamentstichsammlung und das beinahe vollständige Werk von W. Hogarth. Unter den modernen Meistern sind vorzugsweise die österreichischen, wie R. Alt, Fendi, Danhauser, Gauermann u. s. w., vertreten. — Im December folgt durch die Kunsthandlung von Al. Posonyi die Versteigerung der Antiquitäten und Kunstsachen aus dem Nachlasse des in Wien verstorbenen Polizeirathes Kroker.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 10.
Das Sebaldusgrab in Nürnberg. — Störer's Heilung des Blindgeborenen, mit Abbildung. — Glockeninschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst & Industrie. 1866. Nr. 13.
Zur Förderung der Kunstindustrie in Preussen. — Emailstudien im österr. Museum. — Pariser Weltausstellung I. — Internationale Kunst- und Industrie-Ausstellung in Stockholm etc.

Organ für christliche Kunst. Nr. 19.
Das Ordenshaus zu Schnetz. — Antigothische Nergeleien. — Chorstuhl im Dom zu Ratzeburg. (Mit Abbild.)

Dioskuren. Nr. 37. 38.
Ein merkwürdiges Aktenstück aus dem Jahre 1848, betreffend die Reorganisation der Kunstangelegenheiten in Preußen. — Die akademische Ausstellung (Forts.).

Allgemeine Zeitung. Nr. 263. 265. 266.
Zur deutschen Kunstgeschichte. Von Ernst Förster. — Ein Todtentanz zu Badenweiler. Von Wilh. Lübke.

Unsere Zeit. 1866. Nr. 18.
Wiens Architektur der Gegenwart von Alfred Woltmann.

Gazette des Beaux-arts. 1866. Oktoberheft.
Burger, Van der Meer de Delft. (Mit Abbildungen.) — Blanc, Grammaire des arts du dessin. La Gravure I. (Mit Abbildungen.) — Michiels, Rogier van der Weyden. — Galichon, Rosex dit Nicoleto de Modène. (Mit Abbildung.) — Testament de Jacques Palma, dit Palma Vecchio.

Chronique des Arts. No. 156.
Lettre d'un bibliophile à propos de l'exposition de 1867. — Le monument à la gloire de troix frères Eudes. — L'oeuvre lithogr. de Géricault. — Le Pastelliste Lemoine. — Nouvelles etc.

Revue de deux mondes. 1 Oktober
Lévéque, Les arts du dessin et la science.

Journal des Beaux-arts. 1866. Nr. 18. 19.
Le Salon IV. — Un tableau de Jan Breughel le jeune.

The Art-Journal. Oktoberheft.
Hamerton, Etching. — Ritualism and art. — National portraits. — Dafforne, Modern painters of Belgium IX. Gust. de Jonghe; Jos. Coomans. (Mit Abbild.) — Lowestoft porcelain. — Visits to the paradise of artists. VIII. Rome etc. — Art in parliament. — The Campo santo at Pisa.
Beigegeben drei Stahlstiche nach einem Gemälde von Lee und Cooper, nach Meissonier und nach einer Statue von Westmacott.

Neuigkeiten der Kunstliteratur.

Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Erster Band. Mit einem Porträt Winckelmann's nach dem Originale der Angelika Kauffmann gestochen von R. Rahn. gr. 8. Geh. Leipzig, F. C. W. Vogel. 3 Thaler.

Riegel, E. Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover, Rümpler. gr. 8. 3 Thlr.

Darcel, Alfr. Les artistes normands au salon de 1866. Rouen, Brière et fils.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

I. **Sachse's permanente Gemälde-Ausstellung.** Jacob Hoff (Frankfurt a. M.): Rube auf der Jagd. — Ferd. Wagner (Augsburg): Die Oelskizze zu seinen großen Fresken an dem Rathhause zu Constanz. — F. J. Schneider (Gotha): Ein Lazareth mit Schwerverwundeten, Karton. — E. P. van Bommel (Wien): Hafenansicht von Dordrecht. — Victor Verloet (Mecheln): 1. Die Hallen auf dem großen Platze zu Mecheln. 2. Venedig. 3. Kirche zu Waelhene bei Antwerpen. — Emil de Cauwer (Berlin): Schloßhof des Palastes Granvella zu Brüssel. — Anton Hähnisch (Berlin): Porträt des Prinzen Friedrich Wilhelm und der Prinzeß Charlotte v. Preußen. — E. Radtke (Berlin): Porträt des Kammerherrn von Treskow. — L. Scheins (Düsseldorf): Winter. — E. Grieben (Berlin): 2 Waldlandschaften und eine Rohrfederzeichnung. — A. Korneck (Berlin): Porträts: 1. König Wilhelm; 2. Kronprinz; 3. Prinz Friedrich Karl. — G. W. Opdenhoff: Strand bei Scheveningen. — Hermann Ten Kate (Amsterdam): Musikgesellschaft. — J. Seignac (Paris): Kindertheater. — Mary Ten Kate (Amsterdam): Die kleinen Wilddiebe. — Baarberg (Brüssel): Mönch in der Andacht. — Brehaut de Groot: Molo von Ostende. — Van den Sande-Backhuyzen (Haag): Blumen. — Brillouin (Brüssel): Die Politiker. — Tom (Paris): Weidende Schaafe. — Jules Goupil (Brüssel): Ermüdende Mutterpflicht. — Hans Gude (Düsseldorf): Landschaft. — Artz (Brüssel): Genrebild. — A. Toulmouche (Paris): Nach durchschwärmter Nacht. — Carl Graeb (Berlin): Hafen von Genua. — E. Biermann (Berlin): 1. Italienischer Hafen; 2. Schweizer Landschaft. — R. v. Normann (Düsseldorf): Burg Rheinfels. — Rob. Schultze (Düsseldorf): Partie am Linthal. — Robert-Fleury (Rom): Rembrandt in seinem Atelier. — Brascassat (Paris): Weidendes Schweizer Vieh. — Wickenberg: Winterlandschaft. — R. Holzhalb (Zürich): Bacharach am Rhein. —

II. **Karfunkel's Central-Ausstellung.** Gemäldegalerie von bedeutenden, im Privatbesitz befindlichen Originalwerken neuerer Meister, ausgestellt zum Besten der Armee.

Im Besitz J. J. M. M. des Königs und der Königin:
C. F. Lessing: Landschaft (Skizze). — Hassenpflug: Das Innere des Magdeburger Domes. — Karl Girardet: Protestanten in den Cevennen. — Ed. Hildebrandt: Madeira (Aquarelle). — Leopold Robert: Italienerin; Retuneserin. — Eduard Ender: Das Ei des Columbus.

Im Besitz S. K. H. des Prinzen Georg:
Andreas Achenbach: Großes Seestück. — A. W. F. Schirmer: Große Landschaft. — Karl Sohn: Rinaldo und Armida. — Theodor Hildebrandt: Romeo und Julia.

Im Besitz des Herrn Kupferstechers Witthöft:
Karl Hübner: Rettung aus Feuersgefahr. —

Im Besitz des Herrn Assessor Lehfeld:
Paul Meyerheim: Der Streit um den Pantoffel.
C. Fischer: Spielende Kinder. — Karl Eckermann: Blick über die Rheinebene in's Elsaß. — G. Busse: Constantine. — Theodor Maaßen: Madonna. — Amelie von Schwerin: Landschaft mit Kühen. — v. Eckenbrecher: Goldbach in der Schweiz. — A. Keßler: Schweizer Landschaft. — J. J. Jansen: Die Alpthen am Lowerzer See. — E. Koken: Abendlandschaft. — W. Bode: Landschaft. — A. Dircks: Frühling. — Jul. Giertz: Das Porträt des Geliebten. — Fr. Werner: Das Concert Friedrich's des Großen, nach Ad. Menzel's Kreidezeichnung. — Biber von Palubicki: Winterlandschaft. — B. Plockhorst: Christus erscheint der Maria Magdalena am Ostermorgen. — Gustav Richter: Porträt des Malers B. Plockhorst. — F. Striebel: Ein Nachtwächter nach der Polizeistunde. — Ernst Meißner: Am Wallstädter See (Oberösterreich). — G. Biermann: Porträt des Königs Wilhelm I. — Karl Hübner: Abschied der Auswanderer. — D. Simonson: Zwei weibliche Bildnisse. —

Ferdinand Meyer: Der Maler in Nöthen. — Anton Hansch: Zwei Landschaften.

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung.** Genrebilder: J. Moselagen (Die Bleicherin). — Aug. Siegert (Der Politiker, Geduldprobe). — C. Litschauer (Die Klingenprobe). — Landschaft von S. Jakobsen (Norwegischer Fjord im Mondenschein).

II. **Bismeyer & Krauß' permanente Ausstellung.** Historische Bilder: C. Schick in München (Die heilige Familie auf der Flucht.) — Genrebilder: C. Schick in München (Loreley). — W. Simmler (Rast nach der Jagd.) — Fräulein Friedrichsen (Wohlthätigkeit). — G. Schwer (Rast im Walde). — Landschaft von O. Hengsbach. — Thierstück von F. Deicker (Kämpfende Hirsche). — Architekturbild von O. Mecklenburg in München. — Ein Porträt von Frau Woodville (Der verstorbene Maler d'Unker).

Briefkasten.

Frau **Karoline G.** in G.: Manuskript erhalten und nach Wien gesandt. Brieflich mehr. G. A. S.

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird mit Heft XII. der Zeitschrift am 16. November ausgegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Kreuzstr. 8/9) zu richten.

17. Novemb.



Nr. 23 u. 24.

Inserate à 2 Sgr. für die gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1866.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Anfangs u. Mitte jedes Monats erscheint eine Nummer von einem halben bis einem Quartbogen. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten dies Blatt **gratis**. Apart bezogen kostet dasselbe 15 Sgr. halbjährlich. Alle Buch- und Kunsthandlungen wie alle Postämter nehmen Bestellungen an. Expeditionen: in **Berlin**: **L. Sachse & Co.**, Hofkunsthandlung; in **Wien**: **P. Kaeser**; in **München**: **E. A. Fleischmann**.

Münchener Aphorismen.

Von **A. Teichlein.**

Mißliche Lage der Kunstkritik. — Das Denkmal für König Max II. und der neue Fischbrunnen. — Kleine Beiträge zu gewissen schwebenden Fragen. — Zumbusch Laureatus. — Was Michelangelo über deutsche Kunst sagt.

Die Kunstkritik der Gegenwart ist nun einmal in der fatalen Lage, beständig zwischen zweierlei Standpunkten hin und her getrieben zu werden. Entweder wir schlagen uns modernen Kunsterscheinungen gegenüber alle Herrlichkeit von ehedem, Griechenland und Italien aus dem Sinn: — dann hat die Kritik ihren guten Tag. Sie mißt die zeitgenössischen Produktionen lediglich untereinander, kann gerecht und darf sogar billig sein; denn gegen jede Zudringlichkeit kunsthistorischer Anklagen hat sie kulturhistorische Entlastungszeugen zur Hand und es ist wohl gethan, sich ihrer zu bedienen; unsere Künstler haben es ja nicht verschuldet, daß jetzt nicht die Zeit des Perikles und das neunzehnte Jahrhundert nicht das sechszehnte ist, sie wollen mit dem Maße ihrer Zeit gemessen sein. Oder dem Rechte der Lebenden stellt sich plötzlich wieder im kritischen Gewissen die Pflicht entgegen, die klassischen Vorbilder nicht zu vergessen; — dann drängt uns das ewig Vollendete einen absoluten Maßstab auf und es hat die böse Stunde der Kritik geschlagen, alles Moderne ist ihr mehr oder weniger verbittert und es setzt derbe Lektionen. Beide Standpunkte beruhen auf Recht und Pflicht. Was bleibt übrig als sich abwechselnd beider zu bedienen? Dieß ist freilich der Weg, es schließlich Niemand recht zu machen und mit Allen zu verderben, hat aber doch den Vortheil, wenigstens nicht langweilig zu werden. Variatio delectat!

Wollten wir nun an die jüngst in München ausgestellten Konkurrenzarbeiten für das Denkmal König Maximilian's II. mit dem absoluten Maßstabe allein herantreten, so würden wir uns wohl zu dem Bekenntniß genöthigt sehen, daß die monumentale Plastik der Gegenwart schon darum auf keiner sehr hohen Stufe stehe, weil unsere Bildhauer, wie Kenner mit Recht bei dieser Gelegenheit bemerkten, zu wenig architektonischen Sinn haben, um im Gesammtbau ihrer Denkmale glücklich zu sein. Kollaboration von Architekten und Bildhauern ist gefährlich, wie Figura in mehreren Varianten zeigte. Ferner begegneten wir auch bei diesen Modellen wieder der oft bewährten deutschen Komponirwuth. Wir sahen komplicirte Grundbauten, geschmückt mit zahlreichen Figuren-Gruppen und gedankenreichen Reliefs, weitläufige Konceptionen, welche bei allem Aufwand an Mitteln doch keinen rechten Gesammteindruck von Größe erzielten. Vieles bringen heißt noch lange nicht reich sein. Dagegen können Einfachheit in der Konception, Bescheidenheit im Stoffaufwande, viel eher den Eindruck von Reichthum hervorbringen, der vor allem andern auf der Klarheit und Ueberschaulichkeit der Gesammtform und ihrer wahrhaft großen d. h. ebensowohl schwungvoll lebendig, als künstlerisch maßvoll bewegten Profilirung in allen ihren Ansichten und Verschiebungen beruht. Aus eben diesem Grunde nahm uns denn auch das Modell von Zumbusch auf den ersten Blick vor allen anderen für sich ein und bewährte den ersten Eindruck im Ganzen auch bei wiederholter Betrachtung.

Zumbusch hat wirklich den besten Wurf gethan. Die Ordonnanz seiner fünf Figuren ist einfach, faßlich und fließend, und zeigt so ziemlich nach allen Seiten die bedeutendsten Silhouetten. Er hat mit dem geringsten Aufwand von Mitteln das Meiste erreicht. Mit dieser Anerkennung sind wir nun freilich schon auf den

anderen Standpunkt hinübergetreten, wir haben uns des absoluten Maßstabes begeben und sind in die relative Werthschätzung der Zeitgenossen, beziehungsweise der Konkurrenten untereinander übergegangen. So dürfen wir denn auch sogleich noch ein weiteres Lob beifügen. Zumbusch kann sich seines errungenen Preises um so mehr freuen, als er es denn doch nicht mit geringen Gegnern zu thun hatte. Denn auch die übrigen Denkmalentwürfe, insbesondere die Modelle von Schilling, Hähnel, Widnmann und auch das Kreling'sche haben große Schönheiten und Verdienste, und an und für sich betrachtet, ohne mit dem linken Auge nach Phidias oder Michelangelo zu schielen, muß man gestehen, dieß war eine über alles Erwarten gute und erfreuliche Konkurrenz. Das inzwischen (München, bei Kaiser) im Druck erschienene offizielle Gutachten des Schiedsgerichtes beleuchtet, von der Feder eines Vischer redigirt, die interessante Erscheinung in ebenso interessanter Weise, und dieselbe wird auch den Lesern dieser Blätter später noch besonders vorgeführt werden. Ich begnüge mich daher mit den paar aphoristischen Bemerkungen, welche sich mir dabei in erster Linie aufgedrängt haben und ziehe dafür den neuen Fischbrunnen von Konrad Knoll, welcher kurz vor dem Wettkampf im Glaspalast auf dem Marienplatz enthüllt ward, in den Kreis meiner Betrachtungen ein, obwohl darüber auch schon anderweitig berichtet wurde.

Das Beste an dem letztgenannten Werke ist wohl wieder einmal nach deutscher Art der „Gedanke", d. h. der Einfall, den bekannten Metzgersprung, welcher seit so vielen Jahrzehnten im alten Fischbrunnen abgehalten wurde, im neuen plastisch zu verewigen. Knoll hat das Verdienst des Einfalles gehabt, es war recht, daß er mit dem Auftrage der Ausführung betraut wurde und es wäre unbillig gewesen, wenn man dem seiner Zeit in natürlicher Größe ausgestellten Modelle gegenüber dem Erzgusse Einhalt gethan hätte. Denn das Werk ist immerhin so gut gerathen, daß wir recht froh sein wollen, wenn nur der neue Rathhausbau nebenan (der nun doch ein gothischer werden soll) wenigstens nicht schlimmer geräth als der Brunnen davor. Knoll's Arbeit ist im Ganzen eine heitere, gefällige Erscheinung von zierlichem Aufbau und nicht unangenehmen Verhältnissen. Heiter — möchte nun gut sein, aber gefällig und zierlich ist in diesem Falle schon ein verdächtiges Lob. Denn wer jemals unserm Metzgersprung beigewohnt hat, dem wird er den Eindruck einer höchst derben Volksbelustigung zurückgelassen haben, deren grotesker Charakter ganz zur tollen Ausgelassenheit der Faschingstage stimmt, in welchem dieses Schauspiel abgehalten wird. Diesen Charakter hat Knoll gründlich verfehlt. Sein Brunnen hätte vom keckſten Uebermuth sprudeln müssen, und seine Konception ist so schüchtern als die Wasserstrahlen dem Brunnmeister dünn gerathen sind. Am meisten hat er wohl seine Komposition dadurch gelähmt, daß er die Hauptacteurs unseres Volksschauspieles, die sich mit Eimern überschüttenden Lehrlinge in sitzenden Gruppen an den Sockel der Brunnensäule angeklebt hat, statt sie auf energischen Vorsprüngen desselben stehend und zwar ihrer Action angemessen in so bewegten Stellungen zu bilden, als die Plastik nur immer erträgt. Bei alledem konstatiren wir gern, weitere Bedenken über das Detail unterdrückend, daß der neue Fischbrunnen immerhin eher zu denjenigen Werken monumentaler Plastik zähle, welche unsere Straßen zieren, als zu denen die sie verunzieren, was in „Isar-Athen" mitunter auch vorkommt. Was wir aber an Knoll vermissen, wollen wir ihm auch nicht allein anrechnen, den größeren Theil der Schuld mag die Zeit auf ihre Schultern laden. Woher soll denn ein junger Künstler unserer Tage nöthigen Falls das Ungestüm des michelangelesken Kraftausdruckes oder auch nur die Lebensfrische eines Peter Vischer oder Jean Goujon nehmen? Fehlt doch dieser ganzen Zeit der frische Muth, die Entschlossenheit, der Nerv des ungetheilten Stilgefühles großer Kunstperioden. Sind wir doch alle eingeschüchtert von Zweifeln; zum Aengstlichen, Schwächlichen, Halben und Hohlen verdammt, sind wir vor lauter Skrupel und Geklügel über „Idealismus" und „Realismus" nicht im Stande, weder im Sinne des Einen noch des Anderen so recht zuzugreifen, zu wagen und noch weniger aus dem Vollen und Ganzen eines ungebrochenen echten Kunstgefühles zu arbeiten. Davon noch ein anderes Beispiel aus dem Bereiche der Konkurrenz um das Königsdenkmal.

Während sich Knoll nicht so derb realistisch zu sein getraute als er bei seiner volksthümlichen Aufgabe hätte sein dürfen, zeigt sich umgekehrt bei den Konkurrenten des Königsdenkmales, wenigstens in der einschlägigen Kostümfrage wieder die übliche Zaghaftigkeit und Unschlüssigkeit, rund heraus idealistisch zu Werke zu gehen. Professor Widnmann, dessen Modell unter den umfangreicheren Kompositionen nächst dem Hähnel'schen wohl die meisten Schönheiten hat, spricht sich in einem erläuternden Broschürchen eingehend über die Kostümfrage aus, ohne uns jedoch von den Gründen überzeugen zu können, welche ihn bestimmt haben, den König in der Feldmarschallsuniform und mit dem „Königsmantel" darüber darzustellen. Die Zusammenstellung der modernen Uniform mit dem Hermelinmantel scheint mir an und für sich, der Erscheinung nach, eine arge Geschmacklosigkeit, in welcher meinethalben die Ritter des schwarzen Adlers (an welche Widnmann appellirt) bei ihren Ordensfesten sich gefallen mögen, die man aber doch nicht auch noch in Erz verewigen sollte. Man hat den sogenannten Krönungsornat und das später in Aufnahme gekommene Hubertuskostüm eine Maskerade gescholten und auch Widnmann bekennt sich zu dieser Ansicht. Ich möchte aber zu bedenken geben, ob uns denn, wenn ganz ohne Maskerade doch nicht durch-

zukommen ist, nicht doch die ganze Maskerade lieber sein könnte als die halbe, deren Lächerlichkeit sofort einleuchtet, wenn man sich nur den modernen General im hermelingefütterten Purpur aus der Theatergarderobe der Jungfrau von Orleans etwa mit dem dreispitzigen Federhut auf dem Kopfe vorstellen will. Das Alles sei indeß bei Seite gesetzt. Wir wollen uns die Feldmarschallsuniform gefallen lassen und über den Königsmantel ein Auge zudrücken aus Rücksicht auf die künstlerischen Bedürfnisse — wenn es sich um ein isolirtes Standbild, eine Porträtstatue handelt. Im Scheitelpunkte eines durchaus ideal gedachten, mit großen allegorischen Figuren und anderem idealistischen Zubehör ausgestatteten Denkmales aber dürfte der Offizier in Kanonenstiefeln doch ein- für allemal eine gellende Dissonanz, ein Widerspruch bleiben, den selbst ein Königsmantel nicht bemänteln kann. Wenn man nun vollends, wie Schilling (dessen Modell übrigens durch eine gewisse Neuheit der Erfindung und große Schönheiten im Einzelnen gar sehr zu bestechen drohte), so zu sagen die gesammte Infanterie und Kavallerie der Phantasie, geflügelte Genien zu Fuß und zu Pferd ausrücken läßt, und den König selbst pathetisch bewegt, mit über die Brust antikisch drapirtem Mantel darstellt: dann sollte doch der unverholene Idealismus vom guten Rechte seines Pathos sich genugsam durchdrungen zeigen, um den realistischen Marotten der Zeit keinerlei Konzessionen zu machen und nicht schließlich doch noch ein paar moderne Hosen höchst unkonsequenter Weise einzuschmuggeln. Daß auch bei ihm die Generalsuniform unter dem Königsmantel steckt, ist mir bei seinem Schiller'schen Pathos noch besonders unangenehm erschienen, gerade weil er sie möglichst zu verstecken gesucht hat. Widnmann's weit zurückgeschlagener Mantel vertritt doch wenigstens offen und ungescheut seine wohlüberdachte Ansicht in der Kostümfrage. Bei Schilling aber gucken die modernen Aermel und Hosen nur wie verschämt unter dem idealistischen Mantelwurfe hervor und machen dadurch eine ähnliche Wirkung wie eine kokett verhüllte Nudität, die bekanntlich einen ungleich lüsterneren Eindruck macht als ehrliche Nacktheit. Schilling's verschämte Uniformhosen tragen erst recht unsere ganze Blöße, d. i. unsere Halbheit in derlei artistischen Fragen zur Schau. — Wann wird doch dieses unselige Hinüber und Herüber-Kokettiren zwischen Idealismus und Realismus wieder ein Ende nehmen!

Auch im Punkte der Kostümfrage muß ich Zumbusch loben, der den Muth gehabt hat, sich des verrufenen Krönungsornates zu bedienen, und ihn auch, abgesehen von einer Seitenansicht des Mantels, die noch zu wünschen übrig läßt, mit Glück behandelt hat. Was man gegen dieses Kostüm auch einzuwenden habe, es ist doch die reichste, ausdrücklich königlichste Gewandung, die uns zu Gebote steht, und aus verschiedenen Gründen ziehe ich sie namentlich im gegebenen Falle auch dem knapperen Hubertuskostüm vor, das Kreling gewählt hat. Daß dieser und andere Könige den Krönungsornat in Wirklichkeit niemals auf den Leib gebracht, scheint mir von allen Einwürfen der unstichhaltigste. Denn nach dem nämlichen Prinzipe müßte dann die Modetracht unserer Zeit, der die Könige sogut wie die Schneider huldigen, das Empfehlenswertheste sein, weil diese Tracht jeder unserer Könige wirklich und sogar täglich getragen, weil unser König Max insbesondere, der keine hervorstechend militärischen Neigungen hatte, sein Volk sogar noch weit mehr als in Uniform in bürgerlicher Kleidung „zu sehen gewohnt war". Wenn wir aber schon nicht wünschen können, daß unsere modernen konstitutionellen Könige mit Krone und Scepter spatzieren gehen, um unsern artistischen Bedürfnissen entgegen zu kommen, wollen wir sie doch in den ihnen geweihten Denkmalen als Könige charakterisirt sehen. Und wodurch? — Auch der Vertheidiger der Feldmarschallsuniform nicht, überhaupt Niemand hat meines Wissens noch einen König darzustellen gewußt, ohne von dem verpönten Krönungsornat wenigstens den „Königsmantel" zu borgen.

Doch es handelt sich nicht um die Charakteristik allein, für welche die Inschrift am Sockel am Ende immer noch mehr leistet als irgend ein Kostüm. Die Kostümfrage hat noch ganz andere Seiten. Einen Satz geben wir dem Widnmann'schen Schriftchen vollkommen zu, nämlich den: „Daß es die Aufgabe des Künstlers sei, den Charakter des Menschen, welcher dargestellt werden soll, möglichst prägnant zu erfassen, und daß, wenn diese erste und wichtigste Bedingung erfüllt ist, die Frage eines mehr oder weniger malerischen Kostümes nur von secundärer Bedeutung sei." Durchaus sekundär ist uns aber nun doch diese Frage nur insofern, als das Kostüm höchstens die Lebensepoche und unter Umständen den Stand des dargestellten Mannes bezeichnen, zur Charakteristik seiner Persönlichkeit aber blutwenig, und wenn es eine Standestracht ist, sogar weniger als nichts beitragen kann. Keineswegs sekundär ist uns dagegen die Bedeutung der Sache, wenn wir bedenken, daß es sich ja nicht um das mehr oder weniger Malerische (Plastische) der Erscheinung an und für sich handelt, sondern daß die Hauptfigur eines kombinirten Denkmales eben auch mit dem übrigen Beiwerk harmoniren soll, das meist ein allegorisches von mehr oder weniger antikisirendem Schnitt ist. Noch wichtiger endlich wird die Kostümfrage, wenn man in Anschlag bringt, daß sie einen mitbestimmenden Einfluß ausübt auf die plastische Gesammtform, das mehr oder weniger Monumentale oder Nichtmonumentale der Gestaltung, auf ihre Masse und deren Silhouetten, — ja sogar, wie wir an dem nächstliegenden Beispiel zeigen werden, auf die ideelle Auffassung und den Ausdruck.

Man nehme Zumbusch den Krönungsornat, und sein glücklicher Wurf wird in jeder Hinsicht leiden, wenn nicht

völlig zerstört sein. Ein magerer Hubertusritter würde schon hinsichtlich der Form nicht so günstig sein, es wäre denn, daß man sich mit dem Allen als unentbehrlich anerkannten Königsmantel zu helfen wüßte. Der General aber würde, abgesehen von der an und für sich unplastischen Erscheinung und ihrer grellen Disharmonie mit den zu seinen Füßen, respektive Stiefeln und Sporen hingelagerten allegorischen Stilfiguren, — der General würde nach meinem Gefühle wenigstens auch eine ganz andere Auffassung nach sich ziehen. Zumbusch hat den König mit der Verfassungsurkunde in der Rechten, dieselbe an die Brust drückend, dargestellt, und diese einfache Bewegung ruft mir den verfassungstreuen, ehrlich konstitutionellen König, den wir in Max II. feiern, auf eine viel natürlichere und herzlichere Weise in's Gedächtniß, als die dem Volke „leutselig“ wie bei Widnmann oder pathetisch wie bei Schilling entgegengestreckten Hände. Jene Bewegung setzt aber auch die ruhige Gestalt in den wallenden Gewändern des Krönungsornates voraus; — ein Feldmarschall, der eine Papierrolle an das Herz drückt, würde sofort sentimental und abgeschmackt erscheinen und sich höchstens zur Verewigung eines Bureausoldaten schicken, der sein Leben lang lieber die Feder als den Degen geführt hat. Soweit geht der Einfluß der Kostümfrage, weshalb es wohl der Mühe werth ist, sie etwas umständlich in Betracht gezogen zu haben, um so mehr als sie eine jener schwebenden Fragen ist, welche bei allen monumentalen Anläßen immer wieder auftauchen, ohne eine definitive Erledigung finden zu können, so lange die gehäuften Schwierigkeiten unserer Kulturformen sich nicht mindern, und der Muth nicht wächst, gordische Knoten der ästhetischen Probleme einfach durchzuhauen, wenn sie nicht zu lösen sind.

Die gesammte Konkurrenz allseitig zu erörtern, haben wir uns hier nicht auferlegt. Wir wollen nur noch dem Laureatus einige Worte widmen und dabei auf eine andere schwebende Frage hinweisen. Zumbusch hat uns zuerst durch das Formelle, den glücklichen Wurf, die bescheidene Größe der Erscheinung für sich eingenommen. Dieser Wurf wäre aber wohl nicht so gut gelungen, wenn ihm nicht auch ein glücklicher Griff im Erfassen der Aufgabe vorausgegangen wäre. Andere haben durch bezeichnende Regierungshandlungen in Reliefs auszuführen gesucht, durch welche Verdienste der König sich Anspruch auf ein Denkmal erworben. Kreling insbesondere scheint dergleichen immer noch für viel „zeitgemäßer“ zu halten als die ewige Wiederholung „abgedroschener“ allegorischer Figuren, — deren übrigens Keiner und auch Kreling selbst sich keineswegs enthalten hat. Auch die hier einschlägige Frage über die Bedeutung des Geschichtlichen und des Allegorischen in der Kunst, ist, wie gesagt, zur Zeit eine schwebende. Jedoch sind vielfache Anzeichen vorhanden, daß wenigstens die Illusionen, welche man sich während ein paar Dezennien über das Geschichtliche gemacht hat, allmälig schwinden, und die eine Zeitlang gar sehr über die Achsel angesehene Allegorie wieder an Terrain gewinnt. Ein bedeutsames Zeichen der Zeit ist in diesem Bezug Vischer's Aufsatz im X. Heft dieser Zeitschrift über Dr. Julius Meyer's Geschichte der modernen französische Malerei. Hinsichtlich unserer Konkurrenzarbeiten muß ich nun bekennen, daß mir die geschichtliche Erzählung alles dessen, was uns Bayern den König Max so lieb gemacht hat, ebensowohl in den elegant behandelten Reliefskizzen Widnmann's als in den geistreich hingeworfenen Kreling's als eine wenig eindrucksfähige und ziemlich kühle monumentale Vortragsweise erschienen ist. Auch in dieser Hinsicht ziehe ich weitaus die konzentrirte Darstellung des nämlichen Inhaltes vor, welche Zumbusch mit seinen vier allegorischen Figuren an den Breitseiten des mäßighohen Piedestals und ihren innigen Zusammenhang mit der obengedachten Stellung des Königs selbst zu Stande gebracht hat. Zwischen Freiheit und Recht, für welche die männliche, auf dem bayrerischen Löwen ruhende Gestalt an der Rückseite des Denkmales das Schwert zieht, steht der König, dessen edles Herz jeden Konflikt zu einem friedlichen Ende führte. Nicht der Genius des Friedens an der Vorderseite allein verkörpert das bekannte Königswort, er verstärkt nur den Ausdruck dessen, was der Monarch selbst durch seine Handbewegung mit der Verfassungsurkunde sagt: „Ich will Frieden mit meinem Volke haben“. Ich weiß nicht, ob Zumbusch seine Komposition genau so gedeutet wissen will. Aber so spricht sie sich aus, so muß er sie also empfunden haben. Es wäre echt künstlerisch, wenn er selber nicht ganz genau wüßte, wie gut er sie gedacht hat, und sich desto mehr Rechenschaft von ihrer Gestaltung gegeben hätte.

So befänden wir uns denn, aller Anerkennung voll, durchaus im Einklang mit dem Spruche des Schiedsgerichtes, mit welchem übrigens durchschnittlich auch die öffentliche Meinung stimmt. Letzteres halten wir für eine ganz besonders erfreuliche Erscheinung. Denn nur allzuoft hört man die Laien pomphaften Aufwand weitläufiger Mittel mit artistischem Reichthum, äußerlichen Umfang mit ästhetischer Größe verwechseln. Dießmal haben sie wahrhaften Kunstsinn verrathen, indem sie gerade dem anspruchslosesten unter den Modellen den Vorzug gaben. In dieser Anwandlung von richtigem Gefühle wünschten wir unser Publikum zu bestärken. Und so wollen wir, um zugleich diesen Aphorismen einen dem Geiste der angestellten Betrachtungen durchweg entsprechenden Abschluß zu geben, noch hierhersetzen was Michelangelo über deutsche Kunst gesagt haben soll, wenn wir den Worten des Francesco d'Ollanda glauben dürfen, der uns jene Sonntagsgespräche des Meisters mit der schönen Vittoria aufgezeichnet hat, welche Herrman Grimm in seinem Leben des Michelangelo anführt.

Von der niederländischen Malerei, unter welcher man damals in Italien auch die deutsche verstand, sagt er unter

anderm: „Was ich an der niederländischen (deutschen) Malerei zu tadeln habe, ist, daß man auf einem Gemälde eine Menge Dinge zusammenbringt, von denen ein einziges wichtig genug wäre, um ein ganzes Bild auszufüllen. So aber kann keines in genügender Art vollendet werden." — Auch dem alten Buonarotti war also die germanische Neigung zu jenem bedenklichen Zuviel unserer ideenreichen Künstler, war die deutsche Komponirwuth schon aufgefallen!

Korrespondenzen.

Weimar, Ende Oktober.

—**rn.** Der Bau unseres neuen Museums nach den Plänen des Professors Zitek ist im Laufe dieses Jahres um ein Bedeutendes gefördert worden. Steinhäuser's kolossales Goethe-Standbild hat bereits vor geraumer Zeit die ihm bestimmte Stelle im Treppenhause eingenommen. Die Leitung der technischen Ausführung des Museums ist dem um unseren hiesigen Privatbau vielfach verdienten Architekten Dr. Stegmann übertragen. In ihm besitzt Weimar eine Kraft, deren lebendiges Streben und eifriges Wirken in den verschiedensten Richtungen die dankenswertheste Anerkennung verdient.

So hat derselbe kürzlich in seinem, von ihm neu erbauten Hause, nach getroffener Uebereinkunft mit den hiesigen Gewerken eine Ausstellung eröffnet, welche, bei monatlichem Wechsel der Gegenstände, einen fortlaufenden Ueberblick über die Leistungen unseres Kunst-Gewerbes zu bieten bestimmt ist. Gleichzeitig sind hervorragende Werke dieses Zweiges aus früheren Jahrhunderten zur Ausstellung gebracht, und wird somit nicht allein dem Publikum eine Beurtheilung des Fortschritts in unserem Gewerbewesen verstattet, sondern auch das Streben unserer Handwerker selbst gefördert und auf die Weiterbildung ihres künstlerischen Geschmackes ein erfreulicher Einfluß ausgeübt. Die Anordnung ist eine ebenso geschmackvolle als lehrreiche. Ohne auf Einzelheiten der gegenwärtigen Ausstellung einzugehen, möchte ich doch die schönen Nachbildungen antiker Thon-Gefäße und Majoliken von Sältzer in Eisenach nicht unerwähnt lassen, denn dieselben verdienen bei der Trefflichkeit ihrer Ausführung und der Billigkeit der Preise, eine weitere Verbreitung, als ihnen bisher zu Theil geworden. —

Mit der in Aussicht stehenden Vollendung des Museums soll endlich auch dem immer dringender werdenden Bedürfniß nach einem Ausstellungs-Lokale für die Werke der jetzt zahlreich hier lebenden Künstler Befriedigung geschafft werden.

Unsere jetzige „Permanente Ausstellung", auf dem Bodenraum eines Lagerhauses nothdürftig eingerichtet, entbehrt so gänzlich jedes anständigen Aeußern und des erforderlichen Lichtes, daß unsere meisten Künstler sie zu beschicken gerechtes Bedenken tragen. In Folge dessen ist eine fortlaufende Uebersicht der hier entstehenden Kunstwerke ebenso unmöglich, als die öffentliche Ausstellung von bedeutenden Leistungen auswärtiger Künstler mit Schwierigkeiten verbunden ist. —

Letztere machten sich in diesem Jahre wiederholt, und namentlich gelegentlich der Ausstellung des im Auftrage der „Verbindung für historische Kunst" von A. Baur in Düsseldorf ausgeführten großen Gemäldes: „Die Ueberführung der Leiche Otto's III. nach Deutschland", sehr bemerkbar.

Auch Overbecks herrlichen Karton's „Die sieben Sakramente", welche auf den Wunsch des Großherzogs von dem Besitzer, Herrn Gaber in Dresden, hierher gesandt wurden, wäre ein würdigerer Ausstellungsraum zu wünschen gewesen. —

Professor Karl Werner aus Leipzig, welcher sich unlängst auf der Durchreise einige Tage hier aufhielt, hatte die besondere Freundlichkeit, seine reiche Sammlung von Aquarellen aus dem Orient, das Ergebniß einer vorjährigen Studienreise, in der Großherzoglichen Kunstschule den Angehörigen derselben zur Ansicht vorzulegen. Dieselben sind theils Lokal-Studien von rein malerischem Interesse, theils Darstellungen der noch vorhandenen Monumente Egyptens und der in biblischer Beziehung interessantesten Punkte Palästinas. Sie alle sind geeignet, sowohl durch ihre malerische Auffassung, als durch ihre sorgfältige und gewissenhafte Durchführung, wie durch die volle Herrschaft, welche der Künstler über seine Technik in ihnen zu erkennen giebt, Bewunderung zu erregen. —

Die Großherzogliche Kunstschule, deren Wiedereröffnung am 15. Oktober stattfand, hat abermals durch die nothwendig gewordene Herstellung einer größeren Anzahl neuer Atelier's eine Erweiterung erfahren, welche die glückliche Entwickelung derselben äußerlich bekundet. Auf die in ihr herrschende rege künstlerische Thätigkeit und die erfreulichen Resultate ihres Wirkens gedenke ich in einem folgenden Briefe näher einzugehen. —

Lübeck, Ende Oktober.

J. B. Sie fragen nach den jüngsten Ereignissen im Kunstleben unserer Stadt. Am meisten Interesse wird Ihnen das Vorschreiten der Restaurationsarbeiten an den herrlichen Kunstdenkmälern der Vergangenheit bieten. Wie Sie wissen, wird seit einigen Jahren zwar mit geringen Mitteln, aber beharrlich danach gestrebt, das wieder gut zu machen, was Verwitterung und langjährige Vernachlässigung sich an den Bauten des 14. und 15 Jahrhunderts zu Schulden kommen ließen. Bei manchen an anderen Orten vorgenommenen Arbeiten dieser Art trug leider oft der Reichthum zu Gebote stehender Mittel, bei einem mit dem bestem Willen unvollkommenen Verständniß des ursprünglichen Zustandes der Bauten, zur Herstellung von

Mißgeburten bei, welche das Auge eines jeden mit den Fortschritten der Kunstforschung Vertrauten beleidigen müssen und nimmermehr gut zu machen sind. Gerade, daß in Lübeck von Jahr zu Jahr nur verhältnißmäßig geringe Summen verwendet werden konnten, bewog dazu, behutsam vorzugehen und oft nur das zum Schutze vor weiterem Verfall Nöthige auszuführen — ein Verfahren, welches dem völligen Ausbau überall da vorzuziehen ist, wo die Einsicht in den Entwickelungsgang einer Stilart nicht eine völlig klare ist oder urkundliche Beweise vorliegen. Diesen Sommer galt es in Lübeck den Weiterbau an den Thürmen der Marienkirche, die Geradrichtung derer des Domes und den völligen Ausbau der Holstenthorthürme sammt der Außenfronte. Nach Herstellung der Marienthürme steht auch die Oeffnung des, wie es heißt in der Reformationszeit, vermauerten Haupteinganges der Kirche bevor. Einige kleine quervorgebauete Häuser werden behufs möglichster Freilegung abgetragen. Bald wird somit der herrliche Bau auf den von Westen Eintretenden die Wirkung seines mächtigen Hauptschiffes völlig frei äußern können. Das Fenster über dem Westportal wird zugleich mit noch erhaltenen Resten von Glasmalereien aus der besten Zeit Lübecks geschmückt werden.

Erfreulich ist, daß heimische Industrie alle für das Holstenthor nöthigen, schwarzglasirten und theilweis reichgegliederten Ziegel, ja auch die großen Terracottaplatten für die um die Rundthürme geschlungenen Ornamentfriese herzustellen vermochte. Ob nun freilich die Güte des gebrannten Thones eine solche ist, daß nach 400 Jahren die Kanten an den stilisirten Blattrosetten in den Friesen noch so scharf ausgeprägt sein werden, wie an den nicht durch Frost oder feindliche Kugeln zertrümmerten des Jahres 1477, muß der Erfolg zeigen. Möchte doch dieser Versuch der Herstellung von Terracotten ein Anlaß mehr sein zu mannichfaltigerer Verwendung derselben in der bürgerlichen Baukunst. In der Schwesterstadt Hamburg ist in der nun vollendeten Kunsthalle eben ein glänzendes Beispiel für die Verwendung dieses unserem Klima wie einheimischem Roh-Stoffe gleich entsprechenden Baumaterials aufgestellt worden. So gelungen auch die Restauration der runden Seitenthürme des Holstenthores, ist doch sehr die Frage, ob der Ausbau des Mittelgiebels gleiches Lob verdient. Der einer Häuserfront des 15. Jahrhunderts ähnliche, treppenartig abgeschlossene Zwischenbau schadet entschieden dem monumentalen Eindruck der Seitenthürme. Dem Unbefangenen muß, wenn nicht etwa alte Pläne zu Grunde lagen, eine Ausstattung mit schlanken, massiven Thürmchen gleich denen am alten Rathhause, stilgemäßer erscheinen. Hier wäre im Zweifel die einfache Erhaltung des status quo das Rathsamste gewesen.

Wie Lübeck am Ende des Mittelalters Meisterwerke der Glasmalerei erzeugte, so soll auch heute noch aus ihm ein Werk ersten Ranges hervorgehen, würdig zu glänzen neben dem Besten, was im Kölner Dom aus dem Bereiche dieser Kunst erhalten ist. Das Studium der heimischen Denkmäler dieses Faches und der treffliche Erfolg kleinerer eigener Arbeiten zogen, wie bekannt, unserem Milde den Auftrag zur Ausführung des großen Portalfensters am Kölner Dome zu. Nach dem Entwurfe des Meisters wird das riesige, durch edelgegliedertes Maßwerk in scharfumgrenzte Abtheilungen gesonderte Fenster in den letzteren je selbständige Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, der heiligen Personen, des Lebens der Seligen und Verdammten u. s. w. geben, welche in ihrer Gesammtheit einen tief gedankenvollen Ueberblick des christlichen Lehrgebäudes bieten. Schon sind einzelne Hauptfiguren für das obere Maßwerk vollständig ausgeführt. In der in großem Stil gehaltenen Behandlung der Gestalten und den teppichartig gemusterten Grundflächen wird der Meister sich von der Münchener Richtung fernhalten, welche die Kabinets-Glasmalerei in die Kirche übertrug. Sei es erlaubt, hier mit dem Wunsche zu schließen, der Meister möge auch das von ihm vor Jahren begonnene, aus Mangel an Theilnahme von Seiten des Publikums aber nur zum Theil veröffentlichte Werk über die Kunstdenkmäler Lübecks völlig abgeschlossen der Nachwelt übergeben und die Früchte langjährigen Studiums und Zeichnens nicht länger nutzlos liegen zu lassen!

Nekrologe.

Ramboux, Johann Anton*), geboren in Trier im Jahre 1790, Conservator des städtischen Museums in Köln, und daselbst am 2. Oktober verstorben, gehörte dem Kreise der Romantiker an, welche, vornehmlich von Schlegel's Vorlesungen angeregt, sich den Bestrebungen der Brüder Sulpice und Melchior Boisserée zur Erforschung und Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst anschlossen und durch ihre Arbeiten der Kunstwissenschaft wichtige Dienste leisteten. Seinen ersten künstlerischen Unterricht erhielt er in Trier von einem Zeichenlehrer, Hawich, seine eigentliche Erziehung aber durch einen Klostergeistlichen in Florencourt bei Luxemburg, wo er von seinem vierzehnten Jahre an drei Jahre zubrachte. Dann kam er 1807 nach Paris in die Schule von David und somit an den Ort, von wo aus damals alle Kunst ausging und beherrscht wurde. Unter der Leitung von David und seinen Schülern ward Ramboux ein tüchtiger und sicherer Zeichner; doch hat der Eindruck jener Schule bei ihm nicht lange gehalten, und er war gewohnt, von seinen Studien aus jener Zeit, obgleich sie höchst anerkennenswerth waren, sehr geringschätzig zu sprechen. Die damals in Paris gesammelten Kunstschätze aus ganz Europa, die besten Werke aller Länder und Zeiten gewährten eine Gelegenheit zu Studien nach den großen Meistern, wie sie nie vorher noch nachher vorhanden war, und schon damals gewann der junge Künstler die Neigung zu liebevollem Nachbilden älterer Werke, er hat schon damals mehrere der besten Gemälde aus jener unvergleichlichen Sammlung

*) Der Kölnischen Zeitung No. 282 ds. Js. entlehnt.

in kleinem Maßstabe sehr geschickt kopirt. Fünf Jahre blieb er in Paris und in der David'schen Schule, dann nach einem kurzen Aufenthalte in der Heimat ging er 1815 nach München, und nachdem er dort zwei Jahre verweilt, 1817 nach Rom, wo er sich dann dem Künstlerkreise anschloß, in welchem Cornelius und Overbeck die Leiter der Geister waren. Hier entschied sich seine künstlerische Richtung, welche sich später nur konsequent weiter entwickelte. Zehn Jahre dauerte sein damaliger Aufenthalt in Italien, welches er überallhin durchreiste. Gleichzeitig begann er die große Sammlung von Kopieen hauptsächlich nach Wandgemälden aus den Früh- und Blüthezeiten italienischer Kunst, welche er bei einem späteren, nochmals mehr als zehnjährigem Aufenthalte fortsetzte. 1827 kehrte er nach Trier, aber schon nach zwei Jahren wieder über München nach Italien zurück, wo er bis 1842 blieb. Dann wiederum in der Heimat, ward ihm, als einem dazu höchst geeigneten Manne, ausübenden Künstler, geübten Techniker und Kenner alter Kunst zugleich, die Stelle eines Conservators des Wallraf'schen Museums in Köln angetragen, welche er 1843 antrat und bis zu seinem Tode bekleidete. In mehr als zwanzigjähriger Wirksamkeit hat er als Ordner und besonders als Restaurator der malerischen Kunstschätze dieses Museums, welches früher ziemlich im Argen lag, still fortgewirkt. Außer seiner Thätigkeit in seinem Amte hat er auch in Köln und näherer und fernerer Umgegend verschiedene alte kirchliche Kunstwerke theils hergestellt, theils durch Kopiren derselben für die Kunstgeschichte bewahrt und verschiedene eigene Werke kirchlicher Malerei und Ornamentation geschaffen. Zu den ersteren Arbeiten gehört unter anderen die Restauration der Taufkapelle in der St. Gereons-Kirche in Köln, welche er geleitet und theils selbst ausgeführt hat, und die Kopieen der alten Wandgemälde in der Stiftskirche zu Brauweiler so wie einiger in Köln aufgefundener römischer Mosaiken. Zu den letzten zählen die Kartons zu den Wandteppichen im hohen Chore des kölner Domes, Kartons zu Glasmalereien in Coblenz, so wie die malerische Ausschmückung einer Kapelle am Weißen Hause bei Köln. Die letztgenannten, selbständigen Arbeiten des Künstlers sind aber, wie wir schon oben sagten, in Stil und Form durchaus alterthümlich und wohl Reminiscenzen aus alten Kunstwerken, ja, Nachbildungen von solchen und Zusammenstellungen daraus.

Ramboux bediente sich zu seinen Kopieen der Aquarell-Malerei, welche er mit ungemeinem Geschick und mit wirklicher Virtuosität behandelte. Die Sammlung von 248 Blättern nach italienischen Mustern von der byzantinischen Epoche herab bis zu Michel Angelo, welche jetzt die Akademie in Düsseldorf besitzt, giebt den Beweis davon. Diese Blätter geben mit einer bewunderungswürdigen Treue das Charakteristische der Originale wieder in Zeichnung und Farbe, ja, in der besonderen Behandlung sogar. Diese Sammlung, welche ein wahrer Kunstschatz ist, wurde 1841 durch den König Friedrich Wilhelm IV., unter Mitwirkung der rheinischen Stände, angekauft und der düsseldorfer Akademie geschenkt, wo sie freilich gut verwahrt, aber lange Zeit wenig zugänglich war. Sie umfaßt ganze Cyklen von Wandgemälden, einzelne Bilder und einzelne Theile von Bildern von den Mosaiken von Ravenna herab bis zur Sixtinischen Kapelle des Michel Angelo. Diese Sammlung ist aber nur ein Theil von Ramboux' italienischen Kopieen, verschiedene derselben blieben im Besitze des Künstlers; außer diesen hat er noch eine sehr große Anzahl von Durchzeichnungen von einzelnen Theilen alter Malereien gesammelt und einen Theil davon vor einigen Jahren unter seiner Leitung auf Stein zeichnen lassen. Die Abdrücke dieser Lithographieen sind aber wenig verbreitet worden. Eben so wenig bekannt ist eine Anzahl von Umrissen und Skizzen, welche der Künstler von einer Pilgerreise nach Jerusalem im Jahre 1854 mitbrachte und lithographisch vervielfältigen ließ.

Von selbständigen Werken des Meisters ist uns wenig bekannt geworden. In ganz früheren Jahren hat er einmal in Trier einen Saal ausgemalt mit der Darstellung einer Weinlese; ob das Werk sich erhalten hat, wissen wir nicht, die Skizze dazu aber war noch in des Künstlers Besitz. Auf der allgemeinen deutschen Ausstellung zu Köln im Jahre 1861 sahen wir einige Kartons aus der Periode seines ersten römischen Aufenthaltes, die in cyklischer und theilweise symbolisch-allegorischer Form Dante's und Petrarca's Dichtungen darstellten. Werke von höchst eigenthümlichem Stile, reiche, aber schwer verständliche Kompositionen, welche sich mit Worten nicht deutlich darstellen lassen; dann einige Porträts, in München gemalt, die der flüchtige Beschauer sehr wohl für altdeutsche Gemälde halten konnte, so durchaus glichen sie in Zeichnung, Farbe und Behandlung den Werken deutscher Meister aus Dürer's Zeit.

Als Restaurator von alten und ältesten Gemälden war Ramboux eben so geschickt wie gewissenhaft; seine besondere Liebhaberei für die sogenannte altdeutsche Kunst und die ihr verwandte altitalienische und seine Kenntniß der Mittel und der Behandlung der sogenannten Tempera-Malerei, welche er der Oelmalerei vorzog, haben ihn befähigt, für das kölner Museum, welches bekanntlich in den Werken der kölnischen Schule seine besten Schätze besitzt, sehr nützlich und dankenswerth zu wirken. Viele Gemälde, denen schon der Untergang sicher schien, hat seine Sorgfalt davor bewahrt, andere hat er hergestellt und auf längere Zeit hin gesichert. Daß Ramboux, seiner einmal eingeschlagenen Richtung durchaus folgend und in Anschauungen befangen, welche der Welt des heutigen Tages so ganz fern liegen, einseitig werden mußte und gegen klassische und besonders gegen neuere Kunst theilnahmlos, ja, ungerecht und abweisend schien oder war, ist nicht zu verwundern und ihm auch kaum zu verargen; er war ganz und gar ein Künstler, eigen und eigensinnig in seiner Kunst, nur in derselben und für dieselbe lebend und mit einer kindlichen Naivetät und Zweifellosigkeit an seinem Ideale haltend. Ramboux' Ueberzeugungen in der Kunst äußerten sich mit der naiven Sicherheit wie die religiösen Ueberzeugungen eines Gläubigen; wenig aufmerksam auf die lebendige Welt um ihn her, wie er war, konnte ihn diese kaum berühren, noch weniger bestimmen. Persönlich unabhängig von äußeren Umständen, hat er ruhig auf seine Weise fortgeschaffen, und die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, war so weit, daß er noch kurz vor seinem Tode sagte, er hoffe noch recht alt zu werden — er war es schon —, denn er habe noch für 50 Jahre Arbeit vor sich, wenn er Alles fertig machen wolle.

H. B.

*** **Seidler**, Fräulein Louise, Großh. Sächs. Hofmalerin, verstarb am 7. Oktober zu Weimar in einem Alter von beinahe 80 Jahren. Unterstützt und gefördert durch Carl August, Goethe und Meyer erhielt sie ihre künstlerische Ausbildung zuerst in Dresden 1811 unter

Gerhard von Kügelgen und setzte ihre Studien 1817 in München fort. Im Jahre 1818 begab sie sich nach Rom und Neapel und wurde 1823 auf Goethe's Empfehlung Lehrerin der Großh. Prinzessinnen von Weimar, der jetzigen Königin Augusta und Prinzessin Carl von Preußen. Eine letzte weitere Kunstreise führte sie 1826 nach Paris. L. Seidler hat sich durch einige größere Gemälde (Der Kindermord; Die heilige Elisabeth, Almosen spendend, zc.) bekannt gemacht, welche der damals erblühenden streng stilistischen Richtung angehören. Zahlreich verbreitet sind ihre Arbeiten im Fache des Porträts, bei dem sie die Technik des Pastell's mit Vorliebe und Geschick in Anwendung brachte.

Vermischte Kunstnachrichten.

Ein Schadenfeuer im königlichen Palaste zu Brüssel, welches im Schlafkabinet des Königs ausgebrochen war, hat dort unter andern Kunstwerken auch einen Christus von Rubens vernichtet.

⁂ **Bonaventura Genelli** vollendete kürzlich ein größeres Gemälde, einen Theater-Vorhang darstellend. Dasselbe ist bereits, ohne vorher in Weimar, seinem Entstehungsorte, zur Ausstellung gelangt zu sein, an seinen Besitzer, Freiherrn von Schack in München, abgegangen. —

In der Kunsthandlung von Käser in Wien waren kürzlich zwei Bilder eines jungen Münchener Künstlers, Oberländer, ausgestellt, die von seltenem Talente zeugen. Das eine Bild stellt einen Philister dar, der nach befriedigtem Bierbedürfniß seine Brille putzt, um durch die Zeitung auch geistigen Genuß zu haben, das andere einen ganz in der Politik aufgehenden Alten, der seinen Nachbarn die Tagesneuigkeit vorliest, von denen jedoch der Eine mehr Gefallen an einer Priese zu finden scheint und der Andere bei seinem schon angetrunkenen Zustande schwerlich mehr als die Hälfte verstehen wird. Die Bilder leisten in doppelter Beziehung, was man von einem ächten Genrebild verlangen muß, nämlich eine konkrete, bestimmte Situation, welche durch die Malerei vollständig erschöpft werden kann, mit den Mitteln einer abgewogenen Komposition, einer harmonischen Farbengebung und einer charaktervollen Zeichnung zur Geltung zu bringen. Beides ist in unserer Gegenwart um so höher anzuschlagen, als bekanntlich, von zahlreichen ehrenwerthen Ausnahmen abgesehen, ein Theil unserer Genremaler wohl ächt künstlerische Scenen zu wählen versteht, aber nicht die Gabe hat, denselben durch die Mittel der Darstellung zu ihrer Wirkung zu verhelfen, und der andere fortwährend poetisch, oder auch nicht poetisch, mit künstlerisch verwechselt. Oberländer sucht dagegen mit einer Technik, welche das Studium der alten Niederländer, insbesondere des Teniers und Brouwer verräth, das Leben moderner Wirthshausbrüder, Philister u. s. w. zu verewigen; seine Auffassung ist ebenso energisch, als die Farbe von einem warmen Goldton und die Pinselführung zart und geistreich. Wie wir hören, hat der erst zwanzigjährige Oberländer, ursprünglich zum Handelsfache bestimmt, seinem innern Drange folgend, erst vor ganz kurzer Zeit die Palette ergriffen. S—t.

Die Restauration der Façade von Notre-Dame zu Paris ist in diesen Tagen durch Aufstellung der letzten beiden Statuen, welche die achtundzwanzig Nischen der Galerie der Könige schmücken, zu Ende geführt.

* **Das neue akademische Gymnasium in Wien,** vom Oberbaurath Fr. Schmidt im gothischen Stil erbaut, wurde am 17. Oktober feierlich eingeweiht und seinen jugendlichen Insassen übergeben. Ein Wiener Blatt hebt hervor, daß dies der erste aus Staatsmitteln bestrittene Bau ist, welcher seit langen Jahren in Wien von einem Künstler im vollen Sinne des Wortes ausgeführt und vom Boden bis zum Giebel künstlerisch und einheitlich durchgeführt wurde. Bis dahin sah Alles, was nicht Kaserne war und vom Staat unternommen wurde, wenigstens einer Kaserne gleich. Die Bahn ist also auch auf diesem Gebiete nun frei. Vivat sequens!

S **Der Kupferstecher Rud. Lang** in Düsseldorf ist gegenwärtig mit einem großen Stich des „Sposalizio" Raffaels beschäftigt, dessen Vollendung in etwa sechs Jahren zu erwarten steht. Die Arbeit verspricht dem bekannten Stich von Longhi siegreiche Konkurrenz zu machen.

Personal-Nachrichten.

Jos. Franç. Desiré Thierry, ein angesehener Dekorationsmaler in Paris, geb. daselbst 1812, ein Schüler von Gros, ist am 11. Oktober in seiner Vaterstadt gestorben.

Reinhold Begas ist aus Anlaß der diesjährigen Kunstausstellung zu Brüssel vom König der Belgier das Ritterkreuz des Leopoldordens verliehen worden.

Dr. **Gustav Heider,** Präsident der Wiener Akademie der bildenden Künste, hat einen längeren Urlaub angetreten und wird den Winter in Italien zubringen.

Dr. **Jos. v. Lepkowski,** Docent an der Krakauer Universität, wurde zum außerordentlichen Professor der Archäologie an derselben Hochschule ernannt.

Dr. **C. v. Lützow,** Bibliothekar der Wiener Akademie der bildenden Künste und Herausgeber dieser Zeitschrift, wurde mit dem Lehramte der Geschichte der Baukunst am Wiener Polytechnikum betraut.

Kunstvereine, Sammlungen und Ausstellungen.

Die beiden Museen zu Nancy, die städtische Galerie und das lothringische historische Museum, haben eine sehr schätzenswerthe Bereicherung durch ein Vermächtniß der Baronin von Jankowitz erfahren, theils aus Gemälden, theils aus Gegenständen der Kleinkünste bestehend, welche aus dem Kabinet des Bildhauers und Kunstschriftstellers Etienne-Maurice Falconet (geb. 1716 zu Vevey) stammen. Unter den Gemälden ist namentlich ein Werk von Poussin „Christi Einzug in Jerusalem" bemerkenswerth.

Das Museum Wiertz in Brüssel (Vergl. den biogr. Artikel im Hauptblatt) wird in 45 bis 50 großen photographischen Blättern von Ed. Fierlands & C. daselbst publicirt. Der Subskriptionspreis für das ganze Werk beträgt 1000 Frs.

* **Die Arthaber'sche Galerie.** Es wird unsern aufmerksamen Lesern nicht entgangen sein, daß die reiche Zusammenstellung berühmter Namen, welche unsere letzten drei Wiener Ausstellungskalender unter der Rubrik: „Oesterreichischer Kunstverein" enthielten, keinem anderen Umstande als der zeitweiligen Uebertragung der kostbaren Galerie des Hrn. v. Arthaber aus Oberdöbling in die Vereinsräume zu verdanken ist. Der Besitzer dieser Sammlung hatte nämlich während der Kriegsgefahr seinen Schatz an diesen sicheren Ort geflüchtet und dafür dem Verein das Recht der Ausstellung der Galerie auf die nächsten Monate zugestanden. Wer von unsern Wiener Lesern bisher noch nicht Gelegenheit hatte, von dieser Gunst Gebrauch zu machen, den möchten wir unter Hinweis auf den Ausstellungskalender hierdurch dazu auffordern. Er findet einige der schönsten Bilder der Galerie und darunter namentlich zwei Perlen von österreichischen Künstlern, von Führich und Waldmüller nämlich, in der diesmaligen Kollektion ausgestellt. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn von dem Bilde des Ersteren, das wir den edelsten Schöpfungen Overbeck's ebenbürtig erachten, eine Reproduktion durch den Stich veranstaltet würde.

Kunsthandel.

* **Die Photographien des oesterreichischen Museums in Wien,** von deren erster Serie unsere Leser das Verzeichniß diesem Hefte beigelegt finden, zählen sowohl in Hinblick auf die Kostbarkeit und Seltenheit der dadurch wiedergegebenen Gegenstände als wegen des beispiellos billigen Preises zu den bemerkenswerthesten Erscheinungen dieser Art. Eine große Anzahl der Schätze des kaiserlichen Hofes, der geistlichen Stifter und Klöster, endlich der städtischen und Privatsammlungen des Kaiserstaates erscheint hier zum ersten Mal oder doch zuerst in zeitgemäßer Weise abgebildet. Wir machen beispielsweise auf die Miniaturen und Handzeichnungen der Esterhazy'schen Sammlung, die Buchdeckel und Einbände der Hofbibliothek, sowie auf die prächtigen Muster von Goldschmied- und Eisenarbeiten aufmerksam, welche sämmtlich (unaufgezogen) das Stück zu

½ Gulden ö. W. zu haben sind. Verzeichnisse der weiteren Serien dieser Photographien finden sich in den nächsten Heften dieser Zeitschrift. Wir können die Kunstfreunde, Sammler und namentlich auch die Lehrer in Kunst- und Gewerbeschulen nicht dringend genug auf den so leicht zugänglichen Schatz hinweisen.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. 1866. Nr. 11.
Vom Stil in der kirchlichen Malerei und Skulptur. — Hostienkapsel von Beißbarth. — Fortsetzungen.

Mittheilungen der k. k. österr. Central-Commission. Mai bis Juni.
J. Sighart, Maler und Malereien im Salzburger Lande. (Mit Abbild.) — Die Krypta der Marcuskirche in Venedig. (Mit Abbild.) — Kleinere Beiträge, Besprechungen etc.

Dioskuren. Nr. 40.
Jakob Götzenberger (Nekrolog).

Ueber Land und Meer. IX. Jahrg. No. 6.
Künstlerbilder aus der Gegenwart I. Andreas und Oswald Achenbach.

Chronique des arts. Nr. 157.
Exposition des Beaux-arts. à Rouen. — Lettre à propos de quelques manuscrits précieux du XV. siecle. — Legs de Mme. la Baronne de Jankowitz. — Exposition universelle de 1867. — Le pastelliste J. M. A. Lemoine. — Necrologie (Thierry). — Nouvelles etc.

Journal des beaux-arts. Nr. 20.
Le salon. — Le musée des Offices. — Monogrammes, Signatures etc.

Revue de deux mondes. 15 Oktober.
Adalb. de Beaumont, Les arts décoratifs en Orient et en France. II. L'architecture moderne en Perse.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

a. Stiche und Radirungen.

Hobbema. Landschaft (Original im Museum Van der Hoop in Amsterdam), radirt von J. H. Vlees. Qu.-Roy.-Fol. Düsseldorf, de Haen. 3 Thlr.

König, Gust. Philipp Melanchton. Ganze Figur. Stahlstich von Paul Barfuß. Fol. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 1 Thlr.

Meyer von Bremen. Naschkätzchen, in mezzo-tinto gest. von Herm. Sagert. gr. Fol. Berlin, Sagert & Co. 4 Thlr.

Meyer von Bremen. Der Trotzkopf, in mezzo-tinto gest. von Herm. Sagert. gr. Fol. Berlin, Ebenda. 4 Thlr. (Pendant, zum Vorigen.)

Michelangelo. Die h. Familie, gen. il sogno di Michelangelo. Stahlstich von Fr. Schrödter, Fol. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 1 Thlr.

Neff. Die Auferstehung Christi, in mezzo-tinto gest. von C. Manigaud. Roy.-Fol. Karlsruhe, Velten. 6 Thlr. (Mittelbild zu den früher erschienenen Blättern „Der Engel des Gebets“ und „Der Engel der Auferstehung.“)

Steinle, Ed. Wer das Glück hat, führt die Braut heim. Stich von Ludw. Friedrich in Dresden. Gr.-Fol. Leipzig, R. Weigel. 4 Thlr. (Vereinsblatt des sächs. Kunstvereins für 1865).

Speckter, Erwin. Die Marien am Grabe. Stahlst. von F. Schrödter Kl.-qu. 4. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 7½ Sgr.

Van Dyck, Anton. Christus am Kreuze. In Schwarzkunst gest. Qu.-Roy.-Fol. Berlin, Deutsches Kunstinstitut. 5 Thlr.

Vautier, Benj. In der Kirche, gest. von R. Barthelmeß. Gr.-Fol. Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr. (Kunstvereinsblatt für das Großherzogthum Baden).

b. Lithographien und Holzschnitte.

Junker. Ernst Moritz Arndt, Brustbild in Lebensgröße, lith. von C. Holzamer, Roy.-Fol. Leipzig, R. Weigel. 1½ Thlr.

Peruzzi, Bald. Caritas, gez. und in Holz geschn. von K. Baum. Gr.-Fol. München, Friedr. Bruckmann. 1½ Thlr.

Vautier, Benj. Die Dorfschule, lith. von C. Milster. Gr.-Roy.-Fol. Leipzig, R. Weigel. 5 Thlr. (Vereinsblatt der Kunstfreunde im preuß. Staate für 1865.)

c. Photographien.

Flüggen. Gisbert. Die Prozeßentscheidung. Gr.-Qu.-Fol. Wien, Miethke und Wawra. 3 Thlr.

Geyer, J. Die Verlobung. – Der Taufschmauß. 2 Blatt Gr.-Qu.-Fol. Ebenda. à Bl. 3 Thlr.

Heß, Heinr. Glaube, Hoffnung und Liebe, Gr.-Qu.-Fol. München, Franz Hanfstängl. 2 Thlr. Kleine Ausgabe 1 Thlr.

Lange, Jos. Die Seeschlacht von Lissa. Gr.-Qu.-Fol. Wien, Miethke und Wawra. 2 Thlr.

Murillo. Madonna mit dem Kinde. (Galerie Leuchtenberg) Gr.-Fol. Ebenda. 2 Thlr. Kleine Ausg. 1 Thlr.

Ruben, Chr. Columbus entdeckt Amerika. Gr.-Qu.-Fol. Ebenda. 3 Thlr.

Scholz, Jul. Freiwillige. Gr.-Qu.-Fol. Dresden, H. Hanfstängl. 3 Thlr.

d. Sammelwerke, Mappen.

Genast, Johanna. Lobsinget dem Herrn. Psalmensprüche mit Initialen und Arabesken. (13 Blätter in Farbendr.) Gr. 4. Hannover, Rümpler. 3⅓ Thlr.

Isella, P. u. A. Hefft. Plafond-Dekorationen. 2 Hefte mit 16 lith. Blättern. Gr.-Qu.-Fol. Wien, Beck'sche Universitätsbuchhandlung. 5⅓ Thlr.

Mader, Georg. Freskogemälde in der Stadtpfarrkirche zu Bruneck. (18 photogr. Blätter) Gr.-Qu. 4. Innsbruck, Vereinsbuchhandlung. 8 Thlr.

Siebmacher's, Hans, Stick- und Spitzen-Musterbuch. Nach der Ausg. vom J. 1597 in facsim. Kopien, herausg. vom k. k. österr. Museum. (35 photolith. Blätter) Kl.-Qu. 4. Wien, Gerold's Sohn. 2⅔ Thlr.

Van der Nüll, E. Ornamenten-Details in der Alt-Lerchenfelder Kirche zu Wien. Herausg. von P. Isella. 3 Hefte mit 11 lithogr. und chromolith. Blättern Qu.-Fol. Wien, Beck'sche Universitätsbuchhandlung. 7 Thlr.

Zahn, A. von. Musterbuch für häusliche Kunstarbeiten. Neue Folge 1 Heft. (12 lithogr. Blätter) Gr.-Fol. Leipzig, G. Wigand. 1½ Thlr.

Der Dom zu Mainz. 3 Blatt Photographien. 4. und Qu. 4. Mainz, V. v. Zabern. à Bl. 20 Sgr.

Münchener Bilderbogen. 18. Buch (24 Bogen in Holzschnitt). Gr.-Fol. München, Braun und Schneider. 24 Sgr.; col. 1 Thlr. 10 Sgr.

Stilistische Flachornamente, entlehnt den Sammlungen des k. k. österr. Museums mit vorwiegender Benutzung der Originalstoffe vom VI. bis XVII. Jahrh. ꝛc. Zusammengestellt und herausgegeben von F. Fischbach. 1.—3. Heft (à 4 Bl. in Farbendruck.) Gr.-Fol. Wien, Paterno. à 2 Thlr.

e. Kataloge.

Rud. Weigel's Kunstauktion vom 19. November 1866. Kupferstiche, Handzeichnungen etc. aus dem Besitz des Archivars Dr. Lappenberg in Hamburg.

Amsler & Ruthardt's Kupferstich-Auktion vom 12. November 1866.

Drugulin's Kunstauktionen. XXXVIII. 10. December 1866. Hinterlassene Sammlung des Herrn Dr. Pietro Malenza in Verona. I. Abth. Grabstichelblätter der Hauptmeister des 18. und 19. Jahrh. Sämmtlich in schönen, viele in Avant-la-lettre- und Etikettedrucken.

Berliner Ausstellungs-Kalender.

Sachse's Permanente Gemälde Ausstellung. Herm. Penner (Elbing): Blick auf Elbing. — C. Engel v. d. Rabenau (Frankfurt a. M.): 1. Still und fleißig. — 2. Herzig und treu. — 3. Mein. — 4. Dein. — 5. Unser. — 6. Juchhe. — C. Ludwig (München): 1. Sommerlandschaft. — 2. Waldlandschaft. — Steinach (München): Winterlandschaft. — Alb. Grell (Berlin): Kinderporträt. — Clara Oenicke (Berlin): 1. Die harmlose Jugend. — 2. Die bekümmerte Jugend. — Graf Harrach (Weimar): Schottische Fischerfamilie. — Adelheid Dietrich (Erfurt): 2 Blumenstücke. — A. Jacobi (Berlin): Damenporträt. — A. B. Lüdecke (Düsseldorf): Hinter dem Dorfe. — G. Biermann (Berlin): Männliches Bildniß. —

Wiener Ausstellungs-Kalender.

I. **Oesterreichisches Museum.** Porträt Lavater's von A. L. Moeglich, Eigenthum der Frau Ottilie v. Goethe. — Gobelin nach einem Karton von Vermeyen, aus dem kais. Teppichdepot zu Schönbrunn. — Modernes englisches Glas von Webb (Verkaufsfirma Minton u. Comp.) in London. — Zwei moderne indische Shawls, von denen einer als Tribut der ostindischen Kompagnie an die Königin Viktoria und von dieser an die Fürstin Mary Adelaide von Teck gegeben wurde. — Porträtbüsten von F. Pönninger, in Bronze gegossen in der kais. Erzgießerei. — Waffen und Gefäße aus der Ambraser Sammlung. — Holzschnitzereien von J. Hofer in Bozen. — Album aus Birnbaumholz von Alois Heinz. — Reich verzierter Pilaster aus dem neuen Wiener Opernhause, nach v. d. Nüll modellirt von Pokorny. — Alt-Schwedisches und Alt-Wiener Porzellan. — Galvanoplastische Nachbildungen von byzantinischen Buchdeckeln und antiken Bronzen von C. Haas in Wien. — Möbelstoffe, nach Zeichnungen von Herdtle in Stuttgart, Kleinerz in Aachen, Fischbach und Rigler in Wien und nach sonstigen Motiven ausgeführt in der Kunstanstalt für Weberei und Stickerei von C. Giani in Wien. — Prachtalbum für den Kaiser von Japan, im Auftrage des Kaisers von Oesterreich gearbeitet von Ch. Girardet in Wien. — Metall-Sarkophag, nach Zeichnung von J. Stork ausgeführt von A. M. Beschorner u. Comp. mit Modellirarbeit von J. Cesar. — Aquarelle von Goebel. — Schmuckkästchen aus dem 16. Jahrhundert. — Zinngefäße und Leinwandstickereien aus dem Landesmuseum zu Salzburg. — Ornamente zur Zimmerdekoration aus der Fabrik von Fischbach und Moeser in Wien. — Entwurf zu einem Denkmal für die in Schleswig-Holstein gefallenen österreichischen Krieger, im Auftrage des k. k. Staatsministeriums modellirt von Ant. Schmidgruber. — Zeichnung eines reichen spätgothischen Altars in der Kirche zu Hallstadt von Jos. Helberg. — Kamin aus der Thonöfen-Fabrik von J. da Cente in Wiener Neustadt.

II. **Oesterreichischer Kunstverein.** Rob. Ruß: „Motiv bei Salzburg." — J. B. Madou (Brüssel): „Die Herzensfreunde". — J. Nowopacky: „Ernte". — Ad. Obermüllner: „Das Etschthal und die hohe Mendel bei Meran". — L. Halauska: „Ruinen des Klosters Seitz bei Cilli in Steiermark"; und „Motiv aus einem Gebirgsdorfe". — Horace Vernet: „Normännische Schiffer". — Jos. Brunner: „Partie bei Meran". — Mathilde Esch: „Mährische Alterthümer". — Fel. Schiavone (Venedig): „Raffael, die Fornarina malend". — G. Seelos: „Partie bei Meran". — Fr. Lossow (München): „Hund und Frosch". — Jos. Lauer: Blumenbouquet. — Reinhold Braun (Stuttgart): „Stallscene". — A. Calame: „Brienzer See"; und „Gebirgslandschaft". — Fr. Friedländer: „Das Versatzamt" (neue Bearbeitung). — Fr. Schilcher: „Mädchen am Brunnen". — O. v. Thoren: „Herbstmorgen in Flandern". — M. Ainmüller (München): „Das Innere der Lorenzkirche zu Nürnberg. — Elias van Bommel: „Ansicht von Dortrecht". — T. Gudin (Paris): „Strand von Scheveningen". — Fr. Amerling: „Der Bettler"; und „der Flamänder Bürgermeister". — Jos. Holzer: „Schloß Leopoldskron bei Salzburg". — G. Gaul: „Rose und Schmetterling; und „Männlicher Studienkopf". — C. Hasenpflug (Halberstadt): „Klostergang". — C. Marko: „Ideale Landschaft". — C. Rottmann: „Der See Kopais". — A. Schelfout (Haag): „Holländische Winterlandschaft"; und „Winterlandschaft". — Fr. X. v. Riedmüller (Stuttgart): „Flußpartie bei Straßburg". — Al. Schöne: „Türkisches Kaffeehaus". — F. G. Waldmüller: „Alte Frau mit einem Gebetbuch"; und „Oesterreichische Bauernhochzeit". — Rich. Zimmermann (München): „Landschaft mit Viehstaffage". — L. Munsch: „Herbstlandschaft". — Jos. Hoffmann: „Liebesfrühling". — C. F. Lessing (Karlsruhe): „Der Klosterbrand". — C. Hübner: „Das Jagdrecht." — Fr. Gauermann: „Der Sturm". — J. v. Führich: „Jakob's und Rahel's Begegnung". — Rud. Alt: Aquarell. — C. Pflugmacher: Porträtbüste des verstorbenen Fr. Beckmann. — Große Kollektion von Kupferstichen, Radirungen und Lithographien, welche als Gegenstände der diesjährigen Vereinslotterie dienen sollen. — Fr. v. Osiecki: Plastische Werke aus Korkholz. —

III. **Kunsthandlung von P. Kaeser.** T. Schmitson: „Römische Heerdentreiber an der Dogana". — L. Löffler: „Försterfamilie". — Fr. Amerling: „Gutenberg". — Barendt Gael: „Lagerscene". —

Düsseldorfer Ausstellungs-Kalender.

I. **Schulte's permanente Ausstellung.** Genrebild von Anton Büttler (Am Todtenlager des Schulmeisters); Landschaften von C. F. Lessing (Eifelgegend); von S. Jacobson (Norwegischer Fyord); von L. Rausch (Westphälisch).

II. **Bismeyer's & Krauß' permanente Ausstellung.** Genrebilder von H. Ewers (Auf der Wanderschaft); von H. Wilhelmi (der Schusterlehrling als Kinderwärter); von A. Jernberg (der zärtliche Liebhaber); Landschaften von H. Bromeis; F. Hengsbach; W. Heunert; C. Seibels; Wilh. Klose in Karlsruhe; Architektur von L. Mecklenburg in München (Platz am St. Markus in Venedig).

Berichtigungen.

Zeitschrift Seite 233 Zeile 13 v. u. lies „Seni" statt „Scene" vor Wallensteins Leiche.

Kunstchronik Seite 150 1. Sp. Zeile 19 v. u. lies „Zeichnen" und „Bissen" statt Zeichen u. Kissen.

Die nächste Nummer der Kunstchronik wird mit Heft I. des neuen Jahrgangs der Zeitschrift anfangs December ausgegeben.

Eingebrannte Photographien auf Porzellan.

Wir machen hiermit auf eine neue Erfindung aufmerksam, welche von einem Münchener Chemiker gemacht und durch dessen eifrigstes Bemühen zur wahrhaft künstlerischen Vollendung wie noch an keinem anderen Orte gediehen ist. — Im Besitz einer negativen photographischen Aufnahme, einer scharfen Photographie auf Papier, eines Stahlstichs oder einer guten Lithographie lassen wir Portraits, Genrebilder, Landschaften, religiöse Bilder etc. etc. auf jeden beliebigen Porzellan-Gegenstand (Becher, Vasen, Tassen, Pokale, Fruchtschalen, Teller, Trinkglasdeckel, Brochen etc.) chemisch übertragen und eine entsprechend ausgeführte Decoration in Gold- oder Farbeverzierung, welche im Verhältniß zu der so theuren Porzellanmalerei überraschend billig ist, anfertigen.

Die Preise sind je nach Beschaffenheit der Porzellangegenstände von 13 Ngr. an bis zu 15 Thlr.

Aufträge und Probesendungen werden von jeder Buch- und Kunsthandlung des In- und Auslandes effektuirt.

(Solide Verpackung wird garantirt.)

C. A. Fleischmann's Buchhandlung, Maximilianstr. 2 in München.

[97] (Permanente Ausstellung.)

Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Das

Leben der Griechen und Römer

nach antiken Bildwerken dargestellt

von

Ernst Guhl und **Wilhelm Koner.**

Handbuch

der baulichen, gottesdienstlichen, Kriegs- und Privat-Alterthümer der Griechen und Römer.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 535 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

gr. 8. 49¼ Bogen. geheftet. Preis 4 Thlr. [98]

Im Verlage von **Gustav Schauer** in **Berlin**, Friedrichsstr. 188 erscheint:

Album

der

Kasseler Galerie.

10 Photographien nach den Originalen.

Text

von

Ludwig Pietsch.

Elegant cartonnirt 7 Thaler.

Inhalt.

Hans Holbein, Familienbild.
Rubens, Magdalene.
Franz Hals, Spielende Knaben.
Rembrandt, Holländ. Bürger-Fähndrich.
Hendrik van Steenwyck, Inneres einer Genter Kirche.
M. Hondekoeter, Der weiße Pfau.
Tizian, Cleopatra.
Guido Reni, Die sterbende Sophonisbe.
P. Ribera, gen. **Spagnoletto,** Mater dolorosa.
F. Trevisani, Venus auf einer Muschel.

Die Blätter werden auch einzeln à 20 Sgr. abgegeben. [99]

Atelier für Architektur und Kunstgewerbe in Weimar.

Dasselbe übernimmt die Anfertigung von Entwürfen in Zeichnung und Modell für Bauten, Schmuck- und Ziergegenstände, zu Geräthen und Gefäßen, zu Meubles, zu Dekorationen, zu Gegenständen der Weberei und Wirkerei, soweit dieselben eine künstlerische Gestaltung irgend gestatten.

Mit diesem Atelier für Architektur und Kunstgewerbe ist zugleich eine **Lehranstalt** verbunden, welche jungen Männern Gelegenheit bietet, sich als Muster- und Modellzeichner, als Modelleure, als Bildschnitzer oder überhaupt Leiter von kunstgewerblichen Werkstätten auszubilden oder zu Architekten, Dekorateuren, Fabrikanten u. s. w. vorzubereiten.

Eine permanente Ausstellung für Architektur und Kunstgewerbe bietet eine große Anzahl von Zeichnungen, Modellen und ausgeführten Gegenständen alter und neuer Zeit.

Jede weitere Auskunft ertheilen gern

[100] Dr. **C. Stegmann,** Architekt; **F. Jaede,** Maler.

Drugulins [101]

Kunst-Auktionen. XXXVIII.

Montag den 10. December und folgende Tage: Hinterlassene Sammlung des Herrn Dr. **Pietro Malenza** in Verona. I. Abtheilung:

Grabstichelblätter

der Hauptmeister des 18. u. 19. Jahrhunderts,

sämmtlich in schönen, viele in Avant-la-lettre- oder Etikettedrucken. Namen wie **F. u. P. Anderloni, Balechou, Desnoyers, Forster, Gandolfi, Garavaglia, Jesi, Longhi, Morghen** (allein ca. 160 Bl.), **F. u. J. G. Müller, Richomme, Schmidt, Strange, Toschi, Volpalo, Wille, Woollett** etc. sind mit ihren hervorragendsten Leistungen (meist nach klassischen Vorbildern) in für die Mappe des Sammlers wie zum Zimmerschmuck geeignetem vorzüglichen Zustande reich vertreten.

Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder auf frankirte Anfragen postfrei direkt von

W. Drugulin in Leipzig.

Im Verlage von A. Hofmann & Co. in Berlin ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Immermann's Oberhof.

(aus Immermann's Münchhausen)

Illustrirte Pracht-Ausgabe mit 60 Illustrationen

von **B. Vautier** in Düsseldorf.

Ein Band in Hoch-Quart. 32 Bogen auf schwerem satinirtem Velin-Papier.

In illustr. Umschlag geheftet 4½ Thlr.

In Prachtband mit reichgepreßter Deckelvergoldung und Goldschnitt 6½ Thlr.

Das berühmte Werk Immermann's die prächtige Idylle „Der Oberhof" aus dem Münchhausen, erscheint hier zum ersten Male in einer Prachtausgabe, würdig seines klassischen Werthes. Wie selten ein Werk, eignet sich Immermann's Oberhof zu Illustrationen. Es gelang uns, für dieselben Herrn Vautier in Düsseldorf zu gewinnen. Die ausgezeichneten Kompositionen dieses rühmlichst bekannten Künstlers und die ernsten Studien, die derselbe darüber an Ort und Stelle gemacht hat, gereichen dem Werke in künstlerischer Beziehung zur besonderen Zierde. [102]

In unserm Verlage erschien:

Zwölf Stimmungsbilder,

landschaftliche Compositionen im Charakter Ostpreussens,
von **C. Scherres.**

Photographirt von **H. Prothmann.**
In eleg. Carton. Preis cpl. 8 Thlr.; einzeln 20 Sgr.

Hübner & Matz
[105] in Königsberg in Pr.

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen:

Biblisch-historischer

Landschaften-Cyclus

in 26 Darstellungen aus dem 1. u. 2. Buch Mosis, beginnend mit dem Paradies und endigend mit dem Begräbniß Abrahams,
componirt und gezeichnet von
J. W. Schirmer,
weiland Professor und Director der Großherz. Kunstschule in Carlsruhe.

Nach den in der Großh. Kunsthalle in Carlsruhe befindlichen Originalzeichnungen photographirt von **J. Allgeyer.**

Preis des completen Werkes, bestehend in 26 Photographien und einem von dem Künstler selbst verfaßten Vorwort ꝛc., in eleganter Leinwandmappe gr. 4. Format. 22 Thlr. 20 Sgr.

Einzelne Blätter auf besondere Bestellung 25 Sgr.

Hofkunsthandlung
[106] von **J. Velten** Carlsruhe.

Die Hofkunsthandlung

von **L. Sachse & Co.**

in Berlin

empfiehlt zur Auswahl **werthvoller Weihnachtsgeschenke** ihr auf das Reichhaltigste ausgestattetes Lager von **Kupferstichen** in allen Manieren nach älteren und neueren Meistern, von **Lithographien, Kunstphotographien, Buntdrucken** und allen in das Kunstgebiet einschlagenden Publikationen älterer u. neuerer Zeit. [107]

In der **C. H. Beck**'schen Buchhandlung in Nördlingen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Chronik

des ehemaligen

Reichsstiftes Kaisersheim

(Kaisheim)

nebst einer Beschreibung der Kirche.

Mit 5 Tafeln Abbildungen zur Beschreibung der Kirche und einer Ansicht der Kirche von Kaisheim

verfaßt

von **Martin Schaidler,** Pfarrer.

18 Bogen. 8. br. 1 Thlr. 5 Ngr. od. 2 fl.

Diese Chronik des berühmten ehemal. Reichsstiftes dürfte ebenso sehr den Historiker als den Kunstfreund befriedigen. Der ihrer großartigen Architektur wegen berühmten Kaisersheimer Kirche ist ein eigener Abschnitt des Buches gewidmet. [108]

Empfehlenswerthe Festgeschenke und Prachtwerke.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Sighart, Dr. J., Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart. Herausgegeben auf Veranlassung und mit Unterstützung Sr. Majestät des Königs von Bayern **Maximilian II.** Mit vielen Illustrationen.

2 Abtheilungen oder 7 Lieferungen.
gr. Octav. geh. Thlr. 5. 6 Sgr. oder fl. 8. 24 kr.
Dasselbe in Halbfranz gebunden Thlr. 5. 26 Sgr. oder fl. 10. — kr.

Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde. Eine Auswahl photographischer Nachbildungen aus der ehemaligen **Boisserée**'schen **Galerie,** jetzt in der **K. Pinakothek zu München.** Mit einer geschichtlichen Uebersicht der altdeutschen Malerei von **J. A. Meßmer.**

Complet in 11 Lieferungen. In Folio. Thlr. 66. — oder fl. 110. —
In roth Chagrin geb., mit Goldschnitt Thlr. 75. — oder fl. 125. —

München, den 1. Nov. 1866. **Literar.-artist. Anstalt**
[109] der **J. G. Cotta**'schen Buchhandlung.

Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin. [110]

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Oscar Pletsch,

Allerlei Schnik-Schnak. In 36 Blättern. Holzschnitt von Prof. H. Bürkner in Dresden. 4. Eleg. cartonnirt. Preis 2 Thlr.

Kleines Volk. 20 Charakterzeichnungen. In Holz geschnitten von Prof. H. Bürkner in Dresden. **Zweite** Auflage. 4. Elegant cartonnirt. Preis 1 Thlr.

Gute Freundschaft. Eine Geschichte für Damen, aber für kleine. In 21 Bildern erzählt. Holzschnitt von Prof. H. Bürkner in Dresden. **Zweite** Auflage. quer 4. Elegant cartonnirt. Preis 1 Thlr.

Wie's im Hause geht nach dem Alphabet. In 25 Bildern. Holzschnitt von Prof. H. Bürkner.

Ausgabe Nr. 1 mit durchlaufendem Alphabet. **Dritte** Auflage. Hoch 4. Elegant cartonnirt. Preis 1 Thlr.

Ausgabe Nr. 2 ohne Buchstaben und in einzelnen Blättern. Hoch 4. In eleganter Mappe. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Was willst du werden? In 40 Bildern. Holzschnitt von Prof. H. Bürkner.

Erste Reihe in 22 Bildern. 4. Elegant cartonnirt. Preis 1 Thlr.
Zweite Reihe in 18 Bildern. 4. Elegant cartonnirt. Preis 25 Sgr.

Verantwortlicher Redakteur: **Ernst Arthur Seemann** in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Dieser Nummer sind folgende Beilagen angefügt:

1. Prospekt über die dritte Auflage von Kugler's Geschichte der Malerei, bearbeitet von H. v. Blomberg. Verlag von Duncker & Humblot in Leipzig.
2. Erstes Verzeichniß der photographischen Abbildungen von Werken der Kunst und Kunstindustrie aus den Sammlungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie.
3. E. A. Seemann's Weihnachts-Katalog für 1866.

1/24 u. Reg. 1–24 in 2 B

NF. 1–11 (1900)

